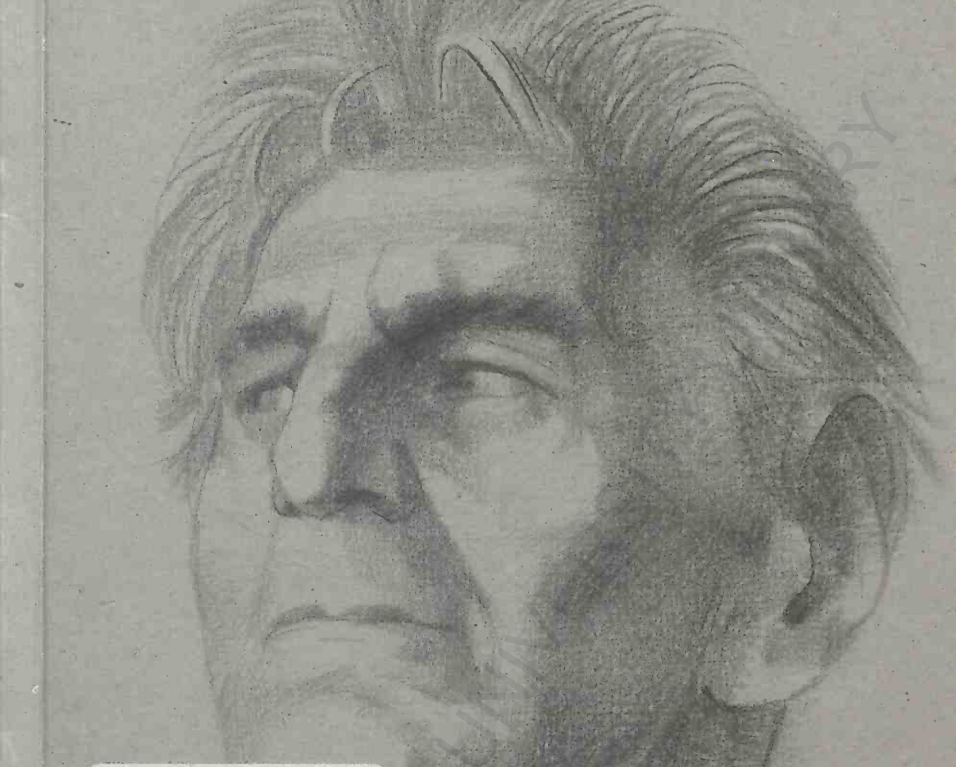


II 461 220
BCU IASI

MIRCEA MARTIN

G. CĂLINESCU

ȘI „COMPLEXELE" LITERATURII ROMÂNE

Editura ARC

BCU IAȘI

„G. Călinescu a fost un mare critic-artist, pentru el istoria literară a fost o «sinteză epică», adică o *creație*. Metafora teoretică și invenția narativă reprezintă pentru el moduri de cunoaștere și de construcție. El are capacitatea rară de a trece virtualitățile unei opere literare în planuri de ipoteză, profeție și legendă. Pregnanța și sugestia definițiilor lui fac istoria literaturii românești să se confunde cu o veritabilă «mitologie» personală, călinesciană. Din lectura scriitorilor noștri el recompune o geografie de o frumusețe fantastică și o istorie mai veche și mai demnă."

MIRCEA MARTIN

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

MIRCEA MARTIN

G. CĂLINESCU
ȘI „COMPLEXELE" LITERATURII ROMÂNE

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

MIRCEA MARTIN

800922

G. CĂLINESCU

ȘI „COMPLEXELE" LITERATURII ROMÂNE

Ediția a III-a

0 000010 93333 BCU IAȘI

ACI

BCU IAȘI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Editura ARC

Lector: *Liliana Armaşu*
Concepţie grafică şi copertă: *Mihai Bacinschi*
Redactor tehnic: *Sergiu Vlas*

Pe copertă: *G. Călinescu.* Desen în creion de Vladimir Melnic

Editura Arc
str. G. Meniuc nr. 3, MD 2009, Chişinău;
tel.: (+373 22) 73-36-19, 73-53-29; fax: (+373 22) 73-36-23
e-mail: info.edituraarc@gmail.com; www.edituraarc.md

Difuzare

SC ALLAS TRADING SRL
500256, Braşov, jud. Braşov, str. Jepilor nr. 6, bl. A6B, ap. 7;
tel.: 0368-452038; fax: 0368-452039
e-mail: books@allas-trading.com; www.cumparacarti.ro

ÎM Societatea de Distribuţie a Cărţii PRO-NOI
str. Alba Iulia nr. 75; bloc Q; MD 2071, Chişinău;
tel.: (+373 22) 51-68-17; fax: (+373 22) 58-02-68
e-mail: info@pronoi.md; www.pronoi.md

© Editura Arc, 2018
© Mircea Martin

16 OCT. 2019

Descrierea CIP a Camerei Naţionale a Cărţii

Martin, Mircea.
G. Călinescu şi „complexele" literaturii române / Mircea Martin. – Ed. a III-a. – Chişinău : Arc, 2018 (Combinatul Poligrafic). – 304 p.
ISBN 978-9975-0-0199-1.

821.135.1.09
M 43

Părinților mei
această carte

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

PREFAȚĂ LA EDIȚIA A III-A, BASARABEANĂ

Sunt bucuros că această carte apare la editura ARC din Chișinău la 37 de ani de la prima ediție (București; Albatros, 1981) și la 77 de ani de la publicarea *Istoriei literaturii române de la origini până în prezent* a lui G. Călinescu (București, Editura Fundațiilor Regale, 1941).

Istoria lui Călinescu este un monument al culturii române în ansamblul ei și, cu deosebire, al modernismului românesc, al modernismului critic dar și literar, căci masivul volum poate fi citit, cum s-a remarcat mai de mult, și ca un „roman" al literaturii române. Sinteză modernă dar și romantică prin suflu totalizant și elan imaginativ, prin puterea de a resuscita figuri ale tradiției, *Istoria* călinesciană a reprezentat – și reprezintă încă – pentru intelectualii români umaniști un reper de neînlocuit, un argument puternic de încredere în sine iar pentru criticii literari postbelici un model fascinant și distant.

În zilele noastre nu se mai concep și nu se mai scriu astfel de istorii literare – de la origini până în prezent – de către un singur autor. *Istoria critică* a lui N. Manolescu (Editura Paralela 45, 2008) este o excepție, ea însăși îndatorată precedentului călinescian.

Cartea de față trebuie citită ca o carte dedicată lui Călinescu și abia apoi ca una despre „complexele" literaturii române, deși receptarea ei de la prima ediție și până astăzi a urmat drumul invers. Interesul predominant s-a îndreptat spre problematica –

nouă, provocatoare, chiar distonantă în anii '80 – a „complexelor", și mai puțin spre concepția critică și viziunea istorică a lui G. Călinescu.

Este vorba, se înțelege, despre complexele care au apărut – și încă n-au dispărut – ca urmare a raportării la cultura occidentală a generațiilor succesive de intelectuali români. Am identificat câteva dintre aceste complexe a căror configurare și intensitate diferă de la o epocă la alta. Astăzi, integrarea europeană – proces în curs, lucrare în progres, dar și în regres pe alocuri – a schimbat datele problemei și, desigur, reprezentarea mea de acum ar fi, la rândul ei, diferită.

Important rămâne însă faptul că, în cuprinsul *Istoriei*, ca și în cărțile și articolele sale, Călinescu a încercat să atenueze complexele de inferioritate românești în fața lumii occidentale. Acest efort constituie una dintre axele majore ale activității sale istorice și critice. Recompunerea și reliefarea acestui demers mi-au prilejuit un dialog fecund cu autorul, precum și anumite rezerve față de reprezentarea lui, rezerve formulate nu altfel decât înlăuntrul unei admirații constante. Polemica mea – atâta cât a fost, cât a putut să fie atunci (în 1981) – îl viza mai puțin pe Călinescu și mai mult instituționalizarea și instrumentalizarea lui oficială, reducția cultică postumă. Însăși punerea problemei „complexelor", însoțită de o contextualizare spațială și temporală cu implicații comparative, a avut rolul de a circumstanța discuția în jurul valorilor naționale, valori pe care se cuvine să le respectăm – și să le apărăm atunci când sunt negate – dar fără să le absolutizăm.

Discuția aceasta nu și-a pierdut actualitatea în România și mă tem că este încă mai actuală în Republica Moldova. „Spiritul vasal", „plăcerea de a săruta urmele tălpilor celor mari", vestejite de Călinescu, n-au dispărut, din păcate, de pe ambele maluri ale Prutului, iar propoziția scrisă de marele critic, în plin interbelic românesc, ar trebui să fie citită astăzi ca un avertisment: „Oroarea noii generații pentru trecut vine din lipsa informației."

Nu încape îndoială că o reeditare și o largă difuzare în Basarabia a *Istoriei literaturii române de la origini și până în prezent* ar fi extrem de necesară. Această carte monumentală (în toate sensurile) ar trebui să fie prezentă în marile biblioteci universitare și raionale, dar și în cele ale liceelor și școlilor mai importante: tinerii ar putea-o citi sau măcar răsfoi, dobândind astfel conștiința – oricât de parțială – a unui patrimoniu spiritual care le aparține de drept și pe care l-ar putea moșteni de fapt – cu condiția să vrea să-l cunoască. Viziunea integratoare a lui G. Călinescu, discursul său critic sclipitor și subtil conțin și o pedagogie identitară convingătoare.

Locul pe care literatura basarabeană îl ocupă în cadrul *Istoriei* călinesciene este limitat din rațiuni obiective și subiective, dar marii scriitori originari din acest ținut care s-au afirmat în România – de la Hasdeu la Constantin Stere – sunt foarte bine poziționați și apreciați. Dacă avem însă în vedere efortul creator colectiv, acesta a fost – și, din păcate, încă mai este – afectat de o istorie nefastă și de o situație geopolitică neprielnică. Academicianul Mihai Cimpoi notează, cu amară luciditate, la începutul *Istoriei* sale (*O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*, Editura ARC, Chișinău, 1996) că „literatura basarabeană este o literatură a proiectelor nerealizate, a sacrificiului estetic în numele culturalului, etnicului, socialului" și, mai departe, conchide că „istoria *literară* a Basarabiei este în linii mari o istorie *culturală*".

Istorii culturale ale literaturii s-au mai scris atât la noi, cât și în alte părți, inclusiv în Occident. Exemplul autohton cel mai relevant în acest sens este *Istoria literaturii românești din secolul al XVIII-lea* a lui Nicolae Iorga. G. Călinescu adoptă o soluție diferită în *Istoria* sa, călăuzită programatic de preeminența criteriului estetic și de evitarea în consecință a „pioasei confuzii între cultură și literatură". Disocierea esteticului de cultural îl conduce la selecții și, implicit, la excluderi; aici se află explicația subiectivă personală în legătură cu tratamentul rezervat provinciilor culturale – Basarabia, Bucovina, Banatul și chiar Ardealul. Nici „Școala Arde-

leană" nu se bucură de atenția cuvenită din același motiv: absența conștiinței estetice.

În zilele noastre, principiul estetic tinde să fie considerat exclusivist și îngust, iar, pe de altă parte, însăși conceperea unei istorii literare în funcție de o anumită limbă și de un stat național ocupând un anumit teritoriu este apreciată de unii cercetători (îndeosebi tineri) ca fiind statică și rigidă, incompatibilă cu dinamismul contemporan. Discuția este lungă și nu ne putem îngădui să dezvoltăm aici implicațiile ei. Unele dintre ele vizează retroactiv chiar *Istoria* lui G. Călinescu: aceasta apare, în lumina noilor teorii, ca „naționalistă" și „depășită".

Se comite însă în acest fel un grav anacronism, se ignoră contextul istorico-politic în care această *Istorie* a fost concepută. Sfârșitul anilor '30 ai secolului trecut a fost o perioadă în care întreaga Europă era preocupată de ideea națională și neliniștită de amenințarea războiului. Ce să mai spunem despre situația României în anul de dizgrație 1940?

Iată ce spune Călinescu însuși în *Prefața* la *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*: *„În aceste timpuri de suferință națională, o astfel de carte nepărtinitoare trebuie să dea oricui încrederea că avem o strălucită literatură care, [...] în ciuda tuturor efemerelor vicisitudini, se produce pe teritoriul României Mari, una și indivizibilă, slujind drept cea mai clară hartă a poporului român. Eminescu în Bucovina, Hașdeu în Basarabia,[...] Slavici la granița de Vest, Coșbuc și Rebreanu în preajma Năsăudului, Maiorescu și Goga pe lângă Oltul ardelean sunt eternii noștri păzitori ai solului veșnic."*

Ce avem aici? O mostră de patriotism ardent sau de naționalism dur? Poate fi protejat sau apărat un teritoriu cu mijloace literare altfel decât într-o reverie de poet? Pot fi scriitorii grăniceri? Mai putem fi de acord cu un asemenea rol astăzi, când vorbim despre „spiritualizarea frontierelor" și chiar despre dispariția lor înlăuntrul Uniunii Europene? Când scriitorii ar trebui să fie – și sunt –

promotori ai deschiderii interetnice și ai dialogului internațional? Întrebări îndreptățite. Cu observația minimă și inconturnabilă că numele de scriitori invocate de Călinescu, în mod simbolic, ca pietre de hotar atunci, în 1941, marcau geografii absente, teritorii răpite. Aducând în plan orizontal o devenire istorică, criticul nu făcea altceva decât să repună pe hartă România Mare cu ajutorul României literare.

Desigur, astăzi, nu ne mai raportăm în acest mod la literatură și însăși vehemența de ton a criticului ni se pare străină. Ar trebui să mai adăugăm că literatura nu poate servi drept document istoric. Ar trebui, dacă n-am fi infirmați de o altă tendință foarte la modă în zilele noastre: aceea de a citi și de a interpreta operele literare tocmai din perspectivă istorică și cu acest interes. Călinescu avea oricum justificarea unor vremuri de restriște.

Dacă e să descoperim antecedente livrești, Călinescu transpunea, într-un context concret și într-un moment tragic al istoriei naționale, ideea iluminatoare a marelui romantic german care spunea: *„Was bleibet aber, stiften die Dichter."* (*„Ceea ce rămâne stabilesc, întemeiază poeții."*). A rezerva acest drept, a încredința acest rol scriitorilor însemna, în 1941, un legământ făcut în numele lor, un mod de a nu accepta dictatele celor mari ai istoriei.

Să nu trecem, în acest caz, peste nuanțe stilistice. „Eterni păzitori ai solului veșnic" – sună grandilocvent, nu-i așa? Și, în plus, pleonastic. Cu toate acestea, dublarea adjectivului nu e redundantă, dubletele nu sunt perfect sinonime și nici interșanjabile. Aici, *eternitatea* (etimon latin) ține de om, veșnicia (etimon slav) de natură. Este o șansă a limbii române de a distinge nuanțele apelând alternativ la fondul lexical latin și la cel slav. Solul este veșnic, omul poate aspira la eternitate.

Eternitatea scriitorilor nu e... veșnică: posteritatea lor este limitată, adică dependentă, condiționată. Ea se încredințează unei comunități de lectură și de memorie, comunitate care se reface, modificându-și, desigur, reperele de la o epocă la alta, de la o gene-

rație la alta. Dacă – și numai dacă – vom continua să îi citim și să îi prețuim pe Eminescu, pe Coșbuc, pe Goga sau pe Hasdeu, dacă, la rândul nostru, ne vom încredința operei lor, posteritatea acestor scriitori – și a altora ca ei – se va prelungi spre o eternitate promisă, imaginabilă...

...Cum se vede, în aceste pagini introductive mi s-a părut firesc să scriu mai mult despre Călinescu și mai puțin despre cartea pe care i-am dedicat-o. Ea se află oricum, în fața lecturii și judecății Dumneavoastră, stimați cititori din Basarabia, iar faptul că se întâmplă să reapară la Chișinău în 2018, anul în care sărbătorim reîntregirea națională, mi se pare o modestă confirmare a unei comunități de destin.

Mircea Martin
Iulie 2018

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

ARGUMENT LA EDIȚIA A II-A

Reeditarea acestei cărți ar fi fost bine să se producă acum 10 ani sau, poate, chiar mai devreme. Deși în 1981 avusese un tiraj relativ ridicat pentru un volum de critică (18.000 de exemplare), peste 10 ani, urma în spațiul public părea să i se fi pierdut. Atunci, la începutul anilor '90, mi-am zis că ar trebui să rescriu această carte, să adaug pasajele scoase de cenzură și, bineînțeles, pe acelea pe care eu însumi nu le voi mai fi scris ca efect al cenzurii interioare mai mult sau mai puțin conștiente.

N-am avut în tot acest interval răgazul (și nici măcar curiozitatea!) de a reciti această carte, dar de a o rescrie. În plus, ar fi trebuit să refac și continuarea ei care era, în linii mari, pregătită în 1981, dar în legătură cu apariția căreia nu-mi făceam iluzii pe atunci. Era vorba acolo despre specificul național și despre sensul patriotismului, despre citadinism, monumental și „universalitatea fictivă", și, mai ales, despre o distanțare a mea destul de marcată față de viziunea călinesciană. Astăzi, această distanță a crescut în altă direcție sau, mai exact spus, în alt plan, ceea ce nu mă împiedică, totuși, să-l prețuiesc și să-l iubesc în continuare pe Călinescu. „Despărțirea" mea de el nu cred că va curma fascinația intermitentă pe care scrisul său o exercită asupră-mi.

Am avut însă – și voi mai avea încă – alte priorități și, în așteptare, m-am hotărît să republic acum versiunea din 1981 – ca un

fel de pariu cu cititorii de astăzi și, în primul rînd, cu cei născuți acum douăzeci și ceva de ani, ca și cartea de față.

...„Istoria" publicării acestei cărți în 1981 merită să fie evocată ca o mărturie de epocă. Am încredințat-o în toamna lui 1980 Editurii Albatros, care a adus-o rapid în faza de pre-tipărire; a fost apoi trimisă la *cenzură* (teoretic, adică legal, desființată din 1977!) de unde s-a întors cu cîteva pagini *lipsă* (nu numai interzise): era vorba de paginile despre Cioran și *Schimbarea la față a României* la care mă referisem în capitolul introductiv consacrat „complexelor" culturii românești. N-am putut reintra în posesia acelor pagini și nici nu le-am mai putut reface integral mai tîrziu. Dar lumea în editură era fericită că „am scăpat" numai cu atît, eu însumi începusem să mă bucur. S-a întîmplat însă că un personaj important de la Consiliul Culturii, iubitor al lui G. Călinescu, să afle de iminenta apariție a cărții și să vrea să se asigure de „buna" ei orientare ideologică. Blocajul a durat cîteva luni, nu-mi mai amintesc exact cît, dar știu că, la un moment dat, mă sună Mircea Sîntimbreanu, directorul editurii și mă invită a doua zi dimineața pentru o discuție. Mă abordează cu simpatie, dar și cu o bine jucată gravitate, pune pe birou o sticlă de whisky și scoate un carnețel cu însemnări (personale) de lectură. Îmi spune de la început că i-a plăcut cartea și că el e dispus să și-o asume, adică să-i „dea drumul", dacă accept cîteva „mici, dar importante sugestii". Le-am acceptat (degustînd și închinînd din vreme în vreme), bucuros că erau puține și fără importanță din punctul meu de vedere, bucuros mai cu seamă că au rămas neatinse atîtea pagini ori pasaje pe care mă temeam că-mi va „sugera" să le modific. Disocierile de ideologia tot mai oficializată a protocronismului erau acolo chiar dacă fără menționarea de nume.

N-am vrut însă cu nici un chip să modific ultimele două fraze ale cărții și nici – în ciuda insistențelor (recunosc, mereu amiabile) ale lui Mircea Sîntimbreanu – o anumită propoziție din *Argument*. Astăzi, totul pare derizoriu sau chiar ridicol, dar atunci, în

1981, cînd am obținut să rămînă în textul trimis spre publicare următoarele cuvinte: „Nici un decret nu va putea stabili vreodată un mod – singurul – de a fi patriot", am avut sentimentul unei (mici) victorii.

Cartea a fost bine primită în lumea literară, dar nu și în cercurile așa-zicînd „ideologice". De altfel, un grupaj de vreo douăzeci de pagini din *Prolog,* care, traduse în franceză urma să apară în *Cahiers roumains d'études littéraires,* a fost scos din sumar printr-o dispoziție vehementă venită „de sus". Ideea însăși de „complexe" nu era convenabilă într-o epocă a superiorităților decretate.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Fiecare nație din lume e îndreptățită
să spere că va fi sortită să exprime
de la locul ei terestru adevărurile universale.
G. Călinescu

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

ARGUMENT

Cu toate riscurile pe care le implică o confesiune făcută pe nepregătite, trebuie să încep prin a spune că această carte e un proiect de adolescență. Într-o vreme în care Călinescu (și, de altfel, nu numai el) era mai degrabă un tolerat decît un protagonist în cultura română, cînd asupra operei sale critice acuzația de estetism stătea mereu gata să cadă ca o sabie a lui Damokles, o fericită întîmplare mi-a pus în fața ochilor *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*. Nu voi descrie impresia resimțită atunci – ea a și suferit în timp importante metamorfoze –, sigur e faptul că forța creatoare a criticului mi s-a părut extraordinară, unică. Dacă Lovinescu, de pildă, îmi impunea, prin distincție intelectuală și siguranță stilistică, iar Camil Petrescu prin ceea ce aș fi tentat să numesc fanatismul intelectualității, Călinescu m-a fascinat printr-o inteligență repede mergătoare la țintă, dar scufundată, parcă, în sugestiile cuvîntului, în ritmurile memorabile ale frazei, în metafora suverană. Părea, în orice caz, deținător al tuturor tainelor și savorilor esteticului.

L-am putut urmări apoi dintr-un amfiteatru, a cărui catedră a recîștigat-o în ultimii ani de viață. Vederea omului – temperament focos, teatral și cabotin (sau, mai degrabă, histrionic), premeditînd gesturi spontane, soluții imprevizibile, efecte hilariante și mizînd astfel pe complicitatea masivă a auditoriului – n-a adăugat nimic esențial fascinației exercitate de opera sa, de acel spirit călinescian atît de proteic prin pretextele sale, mereu artist prin fatalitatea vocației.

Și, totuși, acest proteism nu e reductibil doar într-o ordine estetică, unitatea de ansamblu a operei poate fi recompusă și în alt fel. O lectură continuă descoperă propoziții ce sună ca niște refrene, îndemnuri ce par să traducă obsesii, cu alte cuvinte, o ideologie asumată, o alegere intimă, un impuls interior. Criteriul de stabilitate e dat într-o asemenea perspectivă de modul în care G. Călinescu se r portează la cultura națională și la destinul artistic al poporului român.

În aceeași perioadă în care elementara disociere a esteticului era considerată o „limită" condamnabilă, un păcat capital, preocuparea de disociere a altor valori, de pildă, a celor naționale, părea, la rîndul ei, mai mult decît suspectă. Termenii înșiși de „patrie" și „tradiție" sunau oarecum subversiv dacă nu erau însoțiți de foarte precaute și pînă la urmă anihilante precizări ideologice. La fel, termenul de „modernitate". Cîte un „ism" compromițător stătea mereu gata să se adauge spre a servi drept pretext unei interdicții, drept argument unei eliminări.

Am fost, în acei ani, impresionat de energia cu care „impresionistul", „estetistul", „cosmopolitul" G. Călinescu înțelegea să afirme în *Istoria* sa valoarea și importanța fenomenului literar românesc. Aveam să aflu mai tîrziu că sinteza călinesciană fusese violent atacată la data apariției sale (1941) de publiciști ai „dreptei" sub acuzații reductibile în ultimă instanță tot la estetism, impresionism și cosmopolitism.

Într-un eseu[1] scris în 1965, după moartea lui Călinescu – eseu care poate fi considerat o schiță a cărții de față –, am încercat să adun din textele critice ale autorului argumentele unei pledoarii în favoarea vechimii poporului român și a virtuților sale expresive. Tot atunci, descopeream un ethos călinescian[2], pe deasupra inconsecvențelor conjuncturale și, așa-zicînd, omenești, în asuma-

[1] *V.* Mircea Martin, „G. Călinescu și vîrsta literaturii române", în *Viața românească*, nr. 6/1965.

[2] *Idem*, „Ethos călinescian", în *Contemporanul*, 18 iunie 1965.

rea unor dificile răspunderi, în rîvna edificatoare și în ambiția de a elibera literatura națională de complexele ei de inferioritate în context european, de a face din monumentala *Istorie* o „demonstrație a puterii de creație române"[1]. Acest al doilea articol se fonda pe ideea că nu există nici o incompatibilitate între estetismul criticului și patriotismul său.

Trăiam atunci momentul în care cultura română începea să se regăsească pe sine regăsindu-și tradiția – regăsind în primul rînd moștenirea interbelică – și reintrînd, cu uimire parcă, dar și cu dezinvoltură, în circuitul european. O evoluție spectaculoasă a avut loc de atunci și rezultatul ei îl constituie însăși literatura română contemporană. Călinescu a fost implicat în această evoluție prin ierarhia de valori pe care ne-a lăsat-o, prin modul său propriu de a aborda literatura, prin seducția stilului său. Și, desigur, prin cîteva idei directoare.

Dincolo de această firească integrare, s-a întîmplat însă un fenomen curios: abia intrat în posteritate, autorul a fost repede instituționalizat, „clasicizat", declarat monument de cultură națională și, ca atare, infailibil și intangibil. Tot ce nu încăpea în această reprezentare de o recę exemplaritate – și în primul rînd inconfortabilul spirit călinescian însuși – trebuia ajustat, cenzurat, interzis. Cu atît mai mult eventualele contraziceri sau reproșuri venite din partea altora. Un veritabil cult călinescian a luat ființă pe nesimțite, exaltările lui nefiind, probabil, fără legătură cu diminuările și interdicțiile trecute. Ceea ce par să ignore însă închinătorii mai vechi sau mai recenți este faptul că îl retrag astfel pe Călinescu din circuitul intelectual autentic, îi tulbură dialogul cu noile generații, îl tabuizează pentru a doua oară. Căci nu fervoarea e reprobabilă,

[1] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Editura Fundației Regale pentru Literatură și Artă, București, 1941, p. 886. Întrucît din acest opus monumental citām la tot pasul, indicarea de fiecare dată a paginii ar încărca excesiv aparatul bibliografic. Tot ce e citat din Călinescu fără trimitere înseamnă că a fost scos din *Istorie*.

în idolatrie, ci intoleranța, îngustimea, dogmatismul mai mult sau mai puțin inconștient.

Avatarurile călinescianismului ne preocupă acum numai în măsura în care un Călinescu absolutizat, „divinizat" este folosit ca un fel de *Duca e Maestro* în campanii minate de prejudecăți, confuzii și exagerări. Marele critic a fost, într-adevăr, un promotor al valorilor românești, concepîndu-și exegeza monumentală ca pe o recucerire în spirit a geografiei și istoriei autohtone. Inițiativa sa a fost însă aceea a unui intelectual superior care înțelegea să-și cenzureze sentimentele prin erudiție și exigență estetică. „N-a făcut din poporul său o hiperbolă și din gestul său o caricatură."

În 1965, cînd îmi încheiam astfel articolul mai sus pomenit, nu prevedeam că fraza va dobîndi cu timpul o semnificație polemică. Nici teza vechimii – a cărei prezență la Călinescu o subliniam într-un moment de restabilire a unei continuități ce părea definitiv pierdută –, nici această ipoteză, spun, nu credeam că va ajunge în paginile unei publicistici literare [și politice]* de strictă improvizație și oportunitate, un fel de monedă curentă și adeseori calpă, semn al inflației morale și al uzurii intelectuale.

Cît de deformate sînt ideile lui Călinescu printr-o asemenea folosință e inutil să mai adăugăm. Și nu e vorba de acea doză de deformare inerentă oricărei interpretări cu adevărat personale, ci de o obstinație reductivă interesată să descopere cu orice preț precedente nobile pentru întreprinderi prea lumești și prea omenești. Textele călinesciene sînt citite cel mai adesea în litera, și nu în spiritul lor, frazele puse la contribuție sînt scoase dintr-un context mult mai complex ale cărui implicații par a fi ignorate ori pierdute cu bună știință pe drum.

Să ne întoarcem, așadar, la Călinescu, la spiritul călinescian, adică la opera lui – considerată în totalitate și unitate – ca la un

* Nota autorului: Cuvintele sau frînturile de frază între paranteze drepte au fost cenzurate, adică eliminate din textul primei ediții (1981).

reper important al situării noastre aici și acum și – atît cît se poate – într-o durată universală. Să încercăm o definire a poziției sale înainte de a o absolutiza; să o confruntăm cu alte poziții și – iarăși, atît cît se poate – cu realitățile. Cînd punctul de vedere călinescian ni se pare inexact, inadecvat ori insuficient să nu ne sfiim s-o recunoaștem.

Nemulțumirea rezultată dintr-o perspectivă interioară, obiecția întemeiată, dialogul purtat chiar și în contradictoriu pot fi tot atîtea moduri de a iubi. Supralicitarea nu este singurul răspuns posibil la minimalizare sau denigrare. De fapt, ceea ce trebuie respins este însăși această alternativă pe care, din păcate, disputa actuală în jurul călinescianismului pare să ne-o propună.

La fel, în ce privește ideile. Nici un decret nu va putea stabili vreodată un mod – singurul – de a fi patriot. Declarîndu-mă – ca și Călinescu – „un român filoroman"[1], nu cred că singurul mod de a o dovedi este exaltarea și absolutizarea valorilor naționale. Cartea aceasta nu se va situa la mijloc între două excese contrare, ci, pe cît îi va sta în putință, deasupra și în afara lor.

[1] *Idem*, „N. Iorga", în *Cronicile optimistului*, E.P.L., București, p. 91.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

SENSUL TRADIȚIEI

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IAS/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Prolog

„COMPLEXELE" LITERATURII ROMÂNE ȘI G. CĂLINESCU

...fama nu are încă trîmbițe pentru noi.
M. Kogălniceanu

„Numai insuficiențele devin probleme"[1], notează M. Ralea undeva. Discuțiile în jurul tradiției s-au purtat și se poartă încă la noi cu o insistență și cu o patimă care aiurea au fost de mult istovite. La fel, problema specificului național și a raporturilor lui cu universalitatea îl preocupă intens pe intelectualul român. Aprecierea șanselor de propagare în universal a valorilor autohtone mobilizează aici numeroase energii speculative. E greu să ne închipuim aceeași preocupare în spațiul francez sau anglo-saxon, altfel decît într-o ordine administrativă și pragmatică.

Căutarea aproape obsesivă a identității nu trebuie să surprindă în cazul unei culturi mici, aflate la o răspîntie de influențe și obligate să păstreze mereu un echilibru poate prea dialectic între o deschidere și o închidere la fel de necesare, între grija de a nu pierde și aceea de a nu se pierde. „Iată de ce – cum observă, într-un pătrunzător eseu, Sorin Alexandrescu – a fi și a rămîne român e marea temă a unei culturi care a trebuit întotdeauna să se gîndească pe sine în termenii, uneori înguști, ai supraviețuirii."[2]

---

[1] M. Ralea, „Etnic și estetic", în *Scrieri din trecut. În literatură*, E.S.P.L.A., București, 1956, p. 204.

[2] Sorin Alexandrescu, „Le paradoxe roumain", în *International Journal for Romanian Studies*, nr. 1, Ed. Mouton, The Hague, 1976.

Literatura română – în accepția modernă a termenului – a apărut în momentul în care literaturile occidentale trecuseră deja printr-o „epocă de aur". Descoperirea, mai exact, redescoperirea Occidentului a pus-o de la început în fața unui decalaj considerabil de timp solidificat în opere. De aici, amploarea influenței suferite, caracterul ei major, modelator. Desprinsă tîrziu din sincretismul cultural de factură orientală, îi lipsea mai întîi acestei literaturi o tradiție care s-o stimuleze și s-o autorizeze, după cum îi va lipsi apoi o limbă de circulație și de notorietate.

Nu vom sta să întocmim acum inventarul lacunelor constitutive literaturii române – și nici să le justificăm. O istorie agitată de paradoxuri, întîmplată într-o geografie lăturalnic europeană, explică îndestulător acest cîntec tîrziu și fără ecou meritat al unui „neam cîntăreț". A recunoaște aceste lacune și a admite caracterul decisiv al influenței apusene în definirea sau redefinirea culturii românești nu înseamnă a ignora factorii interni care e de presupus că au operat selecția lor, transformînd astfel adoptarea modelelor străine în adaptare. Tendința tot mai răspîndită astăzi este de a se renunța la schema comparatistă tradițională emițător-receptor, fondată pe absolutizarea criteriului cronologic, adică pe supoziția că ulterioritatea implică neapărat imitația.

În ultima vreme s-a încercat și la noi – cu rezultate cel puțin parțial convingătoare – o recitire a literaturii vechi din perspective contextuale favorizante. Anumite fapte și date rămîn însă de neclătinat. Fie că ipotezele noi tind să descopere în cultura română o continuitate europeană de mai lungă durată, fie că, pe urmele lui Iorga, atribuie acestei culturi un regim special prin sublinierea apartenenței la tiparul bizantin sau, mai precis, la un spațiu de confluență fecundă între Orient și Occident, fie că, în sfîrșit, redefinesc termenii înșiși de „literatură" și „cultură", ele nu pot

decît să reducă, eventual, dimensiunile și importanța unui prea evident *decalaj.*

Este destul să ne gîndim că primul text (păstrat) în limba română e posterior cu mai bine de două veacuri *Divinei Comedii,* că *Biblia de la București* apare la doi ani după *Eseul despre pluralitatea lumilor,* că Neculce își scria *Letopisețul* aproximativ în același interval în care Swift concepea *A Modest Proposal,* că *Țiganiada* e încheiată în același an cu *Childe Harold,* că Bălcescu e contemporan cu Kierkegaard și Eminescu însuși cu Rimbaud și Lautreamont. Decalajul nu este neapărat unul de ordin valoric și invocarea lui Eminescu ține să sublinieze tocmai acest fapt, Eminescu fiind contemporan în absolut cu orice mare poet al lumii. Evoluția nu produce în sine ierarhie estetică și progresul în artă e departe de a fi linear. Acumularea unei tradiții îndelungate se repercutează însă în nivelul atins de evoluția genului însuși. Între Eminescu și Rimbaud e o deosebire de vîrstă a poeziei. La fel, între *Țiganiada* și *Childe Harold.* Spre a nu mai vorbi de abisul care separă mentalitatea unui Neculce de aceea a (totuși) contemporanului său Swift. Paralelismul acesta admite, bineînțeles, excepții și nuanțe, sigur rămîne faptul că, adoptînd modelul occidental, literatura română pornea la drum cu un handicap considerabil.

Conștiința acestui handicap n-a lipsit, în genere, scriitorilor români. Cu toate acestea, la începuturile literaturii noastre, ea este adusă destul de rar la o expresie directă; mai des întîlnim descoperirea acelor virtualități proprii care ne alătură din punct de vedere spiritual Occidentului, ne înscriu, cu alte cuvinte, într-o Europă „luminată". Sentimentul acestei apartenențe nu este decît rareori însoțit de vreun complex de inferioritate manifestat ca atare. Este aproape ciudat – cel puțin la prima vedere – să remarcăm că atîția dintre deschizătorii noștri de drum n-au cunoscut

melancolia de a veni prea tîrziu la o masă cu locurile ocupate și jocurile, așa-zicînd, făcute. Contactul cu Occidentul este pentru ei stenic, stimulator, nu descurajant.

„Fericiți sînteți voi, tinerilor români, în țara voastră totul e de făcut..."[1], le spunea – involuntar ironic în generozitatea lui – Jules Michelet junilor noștri aflați la Paris, pentru care totul părea, într-adevăr, recuperabil. O adevărată euforie a înaintării bîntuie epoca de la 1848, chiar dacă această înaintare însemna ajungere din urmă.

Febrilitatea cu care pașoptiștii se angajează în construcția culturală nu e însă lipsită de accente dramatice. Faimosul îndemn heliadesc („Scrieți, băieți, numai scrieți") vine mai degrabă din disperare decît din dezinvoltură și generozitate iresponsabilă. Tonul lui (și nu numai al lui) de atîtea ori profetic e de neconceput fără impresia de gol anterior resimțită cu acuitate – ca și nevoia de a-l umple printr-un efort dispus pe multiple planuri. Deseori ardoarea constructivă e forțată să se consume în suprafață, nu în adîncime; „oamenii începutului de drum" – cum observă cu pertinență Paul Cornea[2] – nu și-au dat răgazul cultivării propriei grădini, adică elaborării propriei opere pînă la acea rîvnită infailibilitate autonomă care e marca sigură a durabilității.

O distanță se lasă descoperită între intențiile și realizările lor. Decalaj intern (de altă factură) corespunzînd, la rîndul lui, celui extern, între nivelul literaturii occidentale și nivelul literaturii autohtone. Sincronizarea acesteia din urmă are loc, într-o primă fază, mai cu seamă *la nivelul proiectelor.* Al unor proiecte doar parțial concretizate în opere,

[1] *V.I.* Ghica, *Scrieri,* vol. III, București, 1914, p. 14.

[2] Paul Cornea, *Oamenii începutului de drum,* Editura Cartea Românească, București, 1974, p. 31.

totuși, deductibile din cuprinsul lor. De aici și absența, în genere, a complexelor de inferioritate.

La absența în forme manifeste a acestor „complexe" a contribuit, credem, și avîntul messianic al mai tuturor pașoptiștilor. Doza considerabilă de utopie implicată în messianism ar putea să trădeze, totuși, o prezență de acest gen. De altfel, spiritului utopic i se opune tot atunci spiritul critic, „messianicilor utopici" li se alătură „messianicii pozitivi".

Aceștia din urmă nu numai că-și propun obiective mai realiste, dar nici nu acceptă ideea că la noi totul e de făcut sau, mai exact, de refăcut. Imitației străine i se ridică opreliști și tradițiile locale sînt invocate ca repere ale dezvoltării. În cunoscutul *Cuvînt introductiv la cursul de istorie națională,* Mihail Kogălniceanu se simte dator să atragă atenția că există elemente recuperabile în trecutul nostru, că fondul tradițional nu este total incompatibil cu noile orientări ale prezentului: „acel trecut nu era așa de rău, așa de varvar, precum se plac unii și alții a vi-l înfățoșa, [...] avea și el multe așezămînturi, multe orînduieli pe cari chiar politicii și economiștii de astăzi le mărturisesc de bune!"[1]

Un alt „messianic pozitiv", Alecu Russo, recunoscînd că, între 1835 și 1851, „mai mult a trăit Moldova decît în cele cinci sute de ani istorici, de la descălecarea lui Dragoș la 1359, pînă în zilele părinților noștri"[2], se declară, totuși, neconsolat de dispariția unor bune și frumoase obiceiuri ale vieții private. Din „neștiința tradițiilor vieții strămoșești" consideră el că vine și „nenorocirea literaturei"[3], pedantismul ei.

---

[1] M. Kogălniceanu, *Cuvînt introductiv la cursul de istorie națională,* antologat în Paul Cornea și Mihai Zamfir, *Gîndirea românească în epoca pașoptistă,* E.P.L., București, 1968, vol. II, pp. 177-178.

[2] Alecu Russo, *Studie Moldovană,* în *op. cit.,* p. 348.

[3] *Ibidem,* pp. 351-352.

Despre orice imitație se poate spune că decurge dintr-o poziție de inferioritate pe care o demască astfel implicit. Dar nu numai că deschiderea la influența apuseană se petrece fără exprimarea ca atare a vreunui „complex", ci și influența însăși e primită uneori – cum se vede – cu destule rezerve.

Momentul contactului șocant, năucitor, cu realitățile occidentale pare să fie depășit. Hieratismul oriental al mirării lui Dinicu Golescu, dilatarea ei pilduitoare nu mai apar la protagoniștii generației următoare, angajați de timpuriu într-o revoluție socială și culturală. Chiar dacă atitudinea Golescului față de „Evropa" nu e reductibilă la perplexitate și măsurătoarea cu „stînjenul", distanța cîștigată de succesorii lui e importantă.

Să-l ascultăm o clipă pe generosul boier justificîndu-și inițiativa: „Înfrînat de cunoștința micșorării mele în științe și ascultării întru învățături, nu aș fi îndrăznit niciodată să apuc condeiul. Dar cum puteam, ochi avînd, să nu văz; văzînd, să nu iau aminte; luînd aminte, să nu asemăn; asemănînd, să nu judec binele și să nu poftesc a-l face arătat compatrioților mei?"[1] Fraza – scoasă din cuvîntul autorului către cititor – e rezumativă pentru modul său de a proceda. El își mărturisește fără înconjur complexele de inferioritate și deschide largi paranteze comparative cu rol moralizator. Comparațiile lui sînt, de fapt, niște antiteze, imaginea pe care ne-o lasă memorialul lui de călătorie despre viața socială a Europei centrale și apusene este una idealizată. Deși crede cu tărie în necesitatea schimbării stărilor de lucru din țară și oferă el însuși soluții în acest sens, nu-și poate închipui decît „pasul

[1] Dinicu Golescu, *Călătorii,* Editura Tipografiile Române Unite, București, 1934, p. 2.

cel dintîi"[1] al sincronizării, într-atît modelul occidental i se pare de greu accesibil.

Pentru pașoptiști, care nu mai cultivă o imagine idilică a Europei, acest model este unul tangibil. Ei vor restrînge, de altfel, pînă la implicit comparația cu Occidentul, trecînd direct la acțiuni reformatoare inspirate de exemplul acestuia. Fără să dispară, „complexele" lor sînt resorbite în fapte febrile de cultură. Trecerea aceasta de la explicit la implicit și de la implicit la actul de cultură compensator e caracteristică momentului pașoptist.

Dinicu Golescu se implica și el, nu-i vorbă, în elogiul și, mai ales, în rechizitoriul său, destule pasaje din memorial fiind de-a dreptul autoflagelatoare. Dar protagoniștii acestui moment, „messianicii pozitivi" îndeosebi, deschid lupta împotriva efectelor negative pe care chiar mirajul străinătății le are asupra mentalității autohtone. Cu vorbe dure, Kogălniceanu denunță „scîrnavul obicei ce am luat de o bucată de vreme de a ne extazia înaintea orișicărui vînturatic străin"[2]. „Xenomania"[3] e dublată, în reprezentarea sa, de neîncredere și dispreț față de posibilitățile unei literaturi naționale.

La originea acestor prejudecăți se află complexe de inferioritate generalizate acum în mentalitatea comună. Tocmai pentru că se lovesc de ele în realizarea programului lor, pașoptiștii nu mai au cum să le formuleze, ei înșiși fiind, dimpotrivă, nevoiți să le combată. Înainte de a-și pune problema eventualelor ecouri pe plan extern, ei trebuie să se lupte cu nerecunoașterea internă.

---

[1] *Ibidem*, p. 222.

[2] M. Kogălniceanu, *Demidoff în Banat, Valahia și Moldavia. Introducere*, în *op. cit.*, p. 159.

[3] *Ibidem*, p. 160.

Dar abia depășite „complexele" pe plan intern, prin conștiința meritelor deja cîștigate de literatura națională, cele de ordin extern apar de îndată sub forma invidiei față de condiția privilegiată a scriitorului străin, în speță francez, promis dintru început unei faime universale: „Un autor franțez, numai să aibă puțin merit și multă șarlatanie, este cetit de la un pol la altul, tradus în toate limbele. Toate drumurile îi sînt deschise. Cinstiri, răsplătiri naționale, posturi, bogății, slavă, toate le are; se poate apropia pîn' la treptele tronului. Pe lîngă al lor, cît rolul nostru este mic, de neînsemnat! Scriem într-o limbă necunoscută altor națiii civilizate, pentru un public așa de mic, încît nu se poate numi public, netrecînd peste întîia sută, scriem, și, dacă vroim să ne publicăm scrierile, trebuie să facem prenumerații, adecă să cerem un fel de pomană spre a le tipări. Și, după ce le publicăm, ce răsplătiri avem sau putem aștepta? Nimica, pentru că fama nu are încă trîmbițe pentru noi..."[1]

* * *

Dacă eram francez,
eram poate genial.
Eugen Ionescu

În Prefața la ale sale *Carnete europene,* Adrian Marino declară că-și asumă ceea ce el numește „complexul Dinicu Golescu" (definit prin „conștiința unei deosebiri de standard economic și cultural" față de Occident, prin „permanenta comparație critică" și prin „impuls reformator"), pe care îl consideră, de altfel, „infuz în întreaga conștiință culturală română modernă"[2]. Bineînțeles, în forme variabi-

[1] *Ibid.*, p. 162.

[2] Adrian Marino, *Carnete europene,* Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1976, p. 5.

le de la o epocă la alta. Noi înșine am subliniat cîteva din nuanțele noi ce apar în momentul pașoptist.

Credem însă că simptome ale acestui complex pot fi depistate chiar înainte de Dinicu Golescu și, în genere, înaintea contactului direct și masiv cu realitățile și mentalitățile apusene. Acest contact putea fi și de natură livrescă, ținînd de instrucția unei elite boierești sau clericale. Deosebit de interesant este însă faptul că regăsim și prefigurarea celor două atitudini diferite exprimate în perioada pașoptistă față de problema influenței occidentale. Dacă Samuil Micu, de pildă, teolog unit, îi îndeamnă fără ezitare pe români „să caute la neamurile cele mari și învățate[1], pre acelea să le urmeze, și științele și învățăturile în limba sa să le învețe și ei și fericire și mărire mai mare vor avea"[2], Grigore Rîmniceanu, viitorul episcop de Argeș, este mult mai rezervat din acest punct de vedere și mai încrezător în înțelepciunea inspirată de „pravoslovie" a conaționalilor săi.

Prefața din care cităm, a Rîmniceanului, reprezintă un text de referință pentru însăși concepția despre lume cultivată la sfîrșitul veacului al XVIII-lea la noi, constituind în același timp una dintre primele formulări mai complexe ale specificului național. Lauda Europei („podoaba lumii" etc.) prilejuiește autorului o comparație integratoare și specificatoare totodată: „Țara Românească [...] se află într-o aleasă parte a Europei, trage un aer sănătos și supțire, se vecinéște și cu neamuri care se laudă și se răsfață în științe filosoficești, toate acéstea, mijloace lesnicioase dă a ridica și pre fiii patriei acesteia la treptele laudelor de multe științe ale celorlalți evropeni. Dar iar cu toate acéstea, lăcuitorii

[1] Înțelegînd prin acestea pe „nemții, italii, frîncii, anglii și alte neamuri care toate învățăturile le au în limba sa" (Samuil Micu, *Scurtă cunoștință asupra istorii românilor*, Editura Științifică, București, 1963, p. 91).

[2] *Ibidem*, p. 71.

rumâni ai acestei păzite de Dumnezeu țari nu s-au abătut a se zăbovi ceva într-acélea. Ei [...] s-au îndeletnicit mai mult cătră întemeierea credinței în țara lor..."[1]

Cum se vede, lacunele sînt recunoscute, dar „complexele" sînt voalate religios. Mai mult, printr-o subtilă dialectică, teologul ortodox face din ceea ce putea constitui obiectul unui reproș sursa unui elogiu: „Ei, fără a nu învăța feliurimi de științe, ca alți evropeni, fără a nu se pedepsi de dascăli meșteșugăreți, că numai cu cele dese luări-aminte la prefacerile stărilor omenești și cu supunerea lor, au aflat pricinile de care trebuie a se feri și cu care se cade a se sluji."[2]

În faptul că „acest neam [...], într-atîta sumă de ani supt nenumărate primejdii au păzit pravoslovia neclintită" și „au primit cu brațe deschise pre toți cîți au năzuit a se sălășlui într acest pămînt", autorul deslușește chiar semnul unei protecții divine („se cunoaște că iaste umbrit de puterea cea nevăzută, iaste mișcat de înțelepciunea cea cuprinzătoare a toate, iar nu de cea lumească..."[3] și, implicit, al unei certe superiorități. Messianismul se clădește pe alte baze în textul Rîmniceanului, însă cu aceeași funcție compensatoare.

Înțelepciunea aceasta este vechea „Sophia" bizantină pe care Grigore e de părere, cum observă Al. Duțu, că românii „au în continuare obligația s-o mențină"[4]. Dar mai apare o consecință a încrederii întemeiate religios în virtuțile neamului, consecință ce trebuie, la rîndul ei, subliniată: o anume suficiență și chiar o anume închidere față de Europa, deși – cum precizează Al. Duțu însuși – autorul „se

---

[1] Gr. Rîmniceanu, Prefața la *Triod* (1798), text antologat de Al. Duțu în *Coordonate ale culturii românești în secolul XVIII*, E.P.L., București, 1968, p. 192.

[2] *Ibidem.*

[3] *Ibid.*, p. 195.

[4] Al. Duțu, *op. cit.*, p. 360.

inspiră direct din articolul «Europe», inserat în *Enciclopedie*[1]. Iată cuvintele Rîmniceanului: „Ei [românii, *n.n.*] cunoscînd în faptă cum că frica lui Dumnezeu luminează ochii și înțelepțește pre prunci, n-au atîta atîrnare și trebuință de înțelepția cea din afară, de a împlini toate însușirile ce dau gheografii la Evropa..."[2]

Desigur că fraza poate fi interpretată și ca o încercare de a explica și scuza acele „însușiri" neîmplinite ale înțelepciunii autohtone. Ea nu reprezintă însă mai puțin o limită – caracteristică, de altfel – a culturii noastre de tip oriental-religios. Totuși, în măsura în care opera Rîmniceanului și epoca însăși sînt fertilizate de ideile iluministe, problema raporturilor cu Occidentul se pune obligatoriu. E destul pentru ca anumite complexe de inferioritate să apară, chiar dacă – în cazul de față – imediat depășite printr-o soluție de ordin providențialist.

Asemenea „complexe" s-ar putea identifica mai devreme încă, deși medievalismul culturii române vechi întîrzie mult cristalizarea lor. Diverse meditații asupra întîmplărilor vieții și evenimentelor istorice, precum și asupra destinului în genere se lasă interpretate din acest punct de vedere. Cînd cronicarul spune că „nu sînt vremile supt cîrma omului, ce bietul om supt vremi" sau, mai concret, că „nu stăm de scrisori, ce de griji și suspinuri", el apreciază o stare de lucruri internă, starea unei țări „mișcătoare și neașăzate". Comparația cu alte locuri este implicită aici, chiar dacă informația sa era limitat livrescă și contactul său redus la imediata vecinătate.

Grecia și Roma sînt însă puncte stabile de referință, secolul al XVII-lea fiind considerat „veacul receptării cultu-

[1] *Ibidem.*

[2] Gr. Rîmniceanu, *op. cit.*, p. 193.

rii antice în literatura română"[1]. E semnificativă din punctul nostru de vedere prezența insistentă în scrierile vechi de la noi a motivelor antice ale instabilității și fragilității vieții omului, ale perisabilității înfăptuirilor lui (*„fortuna labilis", „ubi sunt"*). După cum semnificativă este, printre altele, redefinirea calității de grec la Dimitrie Cantemir: „Pentru mine nu acela e grec care e născut în Grecia, ci care și-au apropiat știința și cunoștințele prin cari s-a făcut atîta de celebră această națiune. Și eu sînt de opiniunea lui Isocrate, care într-o panegirică a sa zice: «Sînt mulți greci cari au aceeași naștere comună cu noi dar eu nu pe aceștia-i consider demni de acest nume, ci pe aceia cari prin știință și disciplină seamănă cu noi.»"[2]

Transformarea aceasta a unui *dat* într-un *drept* dobîndit prin merite nu e la Cantemir o simplă preluare: este o întoarcere ideală într-o patrie mitică, o redefinire a propriei identități. Așa cum aspirația – mărturisită sau nu – a atîtor scriitori români de mai tîrziu va fi comuniunea – imposibilă – cu Occidentul romanic.

„Umanismul întîrziat"[3] al culturii românești din secolele XVII-XVIII este în bună măsură aservit demonstrării originii și apartenenței romanice. Iar această integrare capătă în contextul așezării geografice a românilor un rol specificator. Sublinierea romanității a fost și a rămas un mod de fixare și apărare a individualității noastre etnice. Funcție pe care vremurile mai noi au reactualizat-o în chip paradoxal.

---

[1] T. Vianu, *Caracterele specifice ale literaturii române,* în *Opere,* vol. III, Editura Minerva, București, 1974, p. 453.

[2] D. Cantemir, *Istoria Imperiului Otoman,* vol. I, p. 97, citat în altă ordine de idei de Doina Curticăpeanu în *Orizonturile vieții in literatura veche românească,* Editura Minerva, București, 1975, p. 28.

[3] T. Vianu, *op. cit.*, p. 456.

Dar despre caracterul *demonstrativ* al scrierilor literaturii noastre vechi se poate vorbi și-ntr-alt sens, mai larg. Autorii noștri dintîi vor să dovedească prin însăși abordarea unui gen ori unei teme noi posibilitatea realizării acestora și în aria de cultură autohtonă. În ciuda condițiilor neprielnice și, în primul rînd, a *izolării,* ei se simt angajați într-o competiție intelectuală. În a sa „Voroavă la cetitori" la *Viiața lumii,* Miron Costin – spre a da un singur și grăitor exemplu –, după ce arată că „în toate țările se află acestū fel de scrisoare" – e vorba de versuri – și după ce evoca pe Omir, pe Verghilie și pe alți înaintași, adaugă următoarele: „Nu să poftescū vreu laudă dintr-această puține osteneală, ci mai multū să să vază că poate și în limba noastră a fi acest feliū de scrisoare ce se cheamă stihuri. Și nu numai aceasta, ce și alte dăscălii și învățături ar putea fi pre limba românească, de n-ar fi covîrșit vacul nostru acesta de acmu cu mare greotăți, și să fie și spre învățături scripturii mai plecate a lăcuitorilor țării noastre voie."[1]

Caracterul *demonstrativ* al inițiativelor culturale și literare românești se păstrează și dincolo de fazele inițiale, ca o constantă a efortului creator autohton, obligat să se impună în condiții dificile. Tudor Vianu indică printre trăsăturile specifice literaturii române „însușirea ei militantă", înțelegînd prin aceasta „participarea la viața întreagă a poporului"[2], refuzul solitudinii contemplative. Credem că se poate vorbi însă și despre un *militantism* în ordine estetică. Scriitorul român se simte angajat nu numai într-o luptă de emancipare socială și națională, ci și într-una de afirmare artistică, de apărare și impunere a anumitor valori specifice, gata deseori de a fi contestate sau nerecunoscute încă deplin.

[1] M. Costin, *Opere,* E.P.L., București, 1965, vol. II, pp. 113-114.
[2] T. Vianu, *op. cit.*, p. 461.

Dacă inițial sforțarea sa era de a acoperi cît mai multe goluri, de a face dovada prezenței în domenii rămase încă neabordate, mișcarea următoare este una de ajungere din urmă a literaturilor europene dezvoltate, de atingere a stadiului lor ultim, de sincronizare. După efortul de umplere a spațiilor albe vine încercarea de recuperare a timpului pierdut. Încercare disperată ce are loc fără parcurgerea întregului ciclu evolutiv, prin sărirea etapelor, mai precis, prin simultaneizarea lor.

Această „ardere" a etapelor reprezintă, desigur, o dovadă a unei receptivități întîrziate și, ca atare, a unei selecții desfășurate după alte criterii decît cele organice. Ea constituie în același timp – ca și caracterul demonstrativ pomenit mai înainte – *obiectivarea impersonală* a unor complexe de inferioritate resimțite față de literaturile avansate ale Europei.

Istoricul raportărilor la cultura și literatura europeană, adică al atitudinilor implicite sau explicite față de realizările lor, rămîne încă să fie scris (și poate că ne vom încumeta noi înșine, cîndva, la o asemenea întreprindere). Ceea ce se constată și din acest examen sumar este faptul că acea conștiință a handicapului despre care am vorbit nu pare să fie – cum ne-am fi așteptat – mai acută la autorii de început, dimpotrivă, am putea spune că se acutizează pe măsură ce sincronizarea intră în faze mai avansate. Nimic mai firesc, la urma urmelor; pe de o parte, posibilitatea însăși de a aprecia distanța ce ne separă de literaturile mai vechi și mai evoluate este ea însăși un rezultat al evoluției, pe de altă parte, aprofundarea „complexelor" în fazele de început ar fi fost inhibitoare și sterilizantă.

În perioada cu adevărat modernă a literaturii române, adică în perioada de maturizare și stabilizare a valorilor ce a urmat elanului pașoptist, aceste „complexe" se reformulează în funcție de alte repere și exigențe interne. Iar

metamorfoza lor pînă în perioada interbelică a fost una de continuă rafinare și sublimare intelectuală. Mai greu de identificat în noile ipostaze, ele nu sînt mai puțin prezente și eficiente. Construcții teoretice cu largi implicații sociale și politice, dincolo de cele strict literare, au la origine impulsul fie de a masca ori respinge asemenea „complexe", fie de a le adînci în vederea unei depășiri viitoare. „Formele fără fond" ale lui Maiorescu, evoluționismul organic și paseist al lui Iorga, „spiritul critic" regionalist al lui Ibrăileanu, sincronismul lovinescian nu sînt decît variantele mai reprezentative.

Vom avea prilejul să ne referim pe larg la aceste teorii. Deocamdată să remarcăm numai că messianismul pașoptist se prelungește în etapele următoare, bineînțeles, în noi întruchipări. Din ramura „messianicilor utopici" se desface o filieră de susținători exaltați ai afirmării naționale, cu protagoniști precum Hasdeu și, mai tîrziu, Iorga. E destul să urmărim felul în care s-au raportat Hasdeu la Heliade și Iorga la Hasdeu pentru a vorbi chiar de conștiința preluării unei ștafete, de o filiație recunoscută. În grandoarea proiectelor heliadești și hasdeiene și în polivalența lor, în dimensiunile operei lui Iorga, în angajarea lui pe multiple planuri, în ambiția resuscitării unui trecut idealizat se pot recunoaște ușor accentul utopic și îndemnul messianic.

Din ramura numită a „messianicilor pozitivi" se desprinde o direcție ce va evolua tot mai mult în sensul, să zicem, al pozitivării, adică al constatării situațiilor de fapt și al indicării unor soluții pe măsura lor. Tendința ei dominantă va fi realistă și critică, nu avîntată și idealizantă. În ultimă instanță, o asemenea direcție ajunge să refuze tocmai messianismul și, în genere, orice tendință de exaltare și ocultare a realităților. Ea e ilustrată la început de Titu Maiorescu, a cărui doctrină se întîlnește, totuși, îm-

potriva părerii și vrerii sale, în puncte esențiale, cu aceea a lui Kogălniceanu și Alecu Russo. Apoi, cu importante nuanțe deosebitoare, dar cu aceeași luciditate critică, de E. Lovinescu.

Două tendințe diferite, dar complementare în cadrul efortului unitar pașoptist se dezvoltă, așadar, în continuare în ipostaze ce sfîrșesc prin a se opune. Semnificativ este însă și un alt fapt: din perspectiva raportului între tradiție și noutate sau între tradiția autohtonă și influența străină, filiațiile nu se mai recompun în același fel. Direcția „mesianică" reprezentată de Hasdeu și Iorga se racordează la doctrina autohtonistă a lui Kogălniceanu și Russo, în vreme ce Lovinescu, prin justificarea teoretică dată „importului integral", îl poate revendica pe Heliade ca precursor. În cadrul filierei – s-o numim – „criticiste", Titu Maiorescu ocupa un loc mai complex, căci, fără să fie împotriva „formelor" străine – a și fost considerat un „cosmopolit", și opoziția pe care i-o face din acest punct de vedere Hasdeu e semnificativă –, condiționează adoptarea lor de adecvarea la „fondul" național. Prin această condiție și prin critica exagerărilor imitative din epoca sa și din cea imediat anterioară, el este mai aproape – deși, încă o dată, e departe de a o recunoaște – de Mihail Kogălniceanu și Alecu Russo. Lovinescu, în schimb, atribuie un rol stimulator simulării, imitației, pe care o încurajează în continuare.

Deci, din punctul de vedere al deschiderii ori închiderii față de influența străină, messianismul pozitiv devine *mesianism specifist,* în vreme ce messianismul utopic sfîrșește în *criticism sincronist.* Încrucișarea efectelor în cadrul opoziției, alternanța repetată și, uneori, simultaneitatea unor opțiuni contradictorii pun în chipul cel mai acut problema raportului între utopie și realitate, între iluzie și adevăr și sugerează prezența acelorași „complexe" generatoare.

Să ne înțelegem: nu susținem cîtuși de puțin că teoriile mai sus pomenite își au cauza fundamentală și exclusivă în asemenea „complexe", nici nu credem că istoria literaturii române se confundă cu istoria modurilor lor de manifestare. Sîntem însă convinși că, în absența lor, respectivele teorii ar arăta negreșit altfel. Despre dificultatea discernerii în astfel de situații a cauzelor de efecte, a impulsurilor inițiale îndepărtate și vagi de ricoșeurile lăuntrice neprevăzute, a „complexului" însuși de reacția existentă uneori față de el la același autor, despre imensa variabilitate individuală și epocală a simptomelor etc. nu mai e nevoie să vorbim. Din incursiunea de pînă acum rezultă, totuși, că într-un fel sau într-altul aceste complexe de inferioritate însoțesc literatura română ca o umbră și că, prin forța lucrurilor, conștiința ei modernă de sine e de neconceput fără asumarea lor.

În perioada de maximă sincronizare dintre cele două războaie mondiale înregistrăm și luările de poziție cele mai radicale în acest sens. Nu ne vom referi la implicațiile pe care doctrina *avangardistă* – unitară la noi, ca și aiurea, numai în pathosul ei negator – le-ar putea dobîndi din unghiul discuției noastre. Vom întîrzia o clipă asupra unor autori care, fără să se înroleze în vreun „ism" de ultimă oră, întorc asupra tradiției naționale o privire critică a cărei acuitate e potențată tocmai de identificarea cu modelul european occidental. Dacă Lovinescu vorbea de inconsistența tradiției autohtone anterioare revoluției pașoptiste pentru a-și motiva în acest fel teza „împrumutului integral", alți autori se arată sceptici față de totalitatea realizărilor trecutului literar românesc – și sceptici chiar față de șansele prezentului și ale viitorului apropiat.

Astfel, B. Fundoianu, de pildă, în binecunoscuta sa prefață la *Imagini și cărți din Franța,* consideră literatura română „un simplu parazitism" și reduce istoria ei la o imi-

tație continuă a modelelor franțuzești. Cele două excepții recunoscute – Eminescu și Filimon – nu schimbă aprecierea globală. „Tradiția noastră culturală, pînă în a patra clasă de liceu, o poți epuiza" – susține autorul, desigur, nu fără satisfacția de a contraria orgoliul național comun. Sentimentul modernității și al maturității literare nu poate fi cîștigat decît prin apelul în continuare la scriitorii francezi: „Tradiția cea nouă o coși lîngă cea veche, cum poți coase două covoare disparate și, printr-o amnezie parțială în memorie, încerci să vezi în ceea ce e diferent o continuitate. Citești deci pe francezi ca pe niște scriitori naționali mai mari, bucată dreaptă din tradiția noastră"[1].

Discontinuitatea este împinsă, așadar, din trecut în prezent, dar tot ca o consecință a precarității tradiției autohtone. Tradiția externă (franceză) nu e anexată tradiției interne, ci o înlocuiește, cum se vede, la o anumită vîrstă intelectuală. Soluția recomandată de Fundoianu este integrarea culturală deplină, recunoașterea înlăuntru și impunerea în afară a unui statut de „colonie a culturii franțuzești". Aceasta reprezintă singura noastră șansă de a prezenta vreun interes și dincolo de „cercul nostru strîmt".

Complexul de inferioritate nu este aici cîtuși de puțin mascat și nici măcar deviat, cum pare să creadă Pompiliu Constantinescu mai tîrziu, cînd îl consideră pe Fundoianu „cel mai caracteristic colonist, în ciuda propriei teorii"[2]. În ce ne privește, credem că, dimpotrivă, în ciuda propriei teorii, Fundoianu n-a fost un „colonist", că nu e vorba la el de un „complex" personal generalizat (e destul să remarcăm tonul comentariilor sale la cărțile franțuzești) și că îndem-

[1] B. Fundoianu, *Imagini și cărți din Franța,* Editura Socec, București, 1922, „Prefață".

[2] P. Constantinescu, *Scrieri*, vol. III, E.P.L., București, 1969, p. 22.

nul adresat scriitorilor români de a obține o „cetățenie" culturală franceză e o formă de sarcasm, un mod de a merge pînă la capăt în aservire pentru a o curma apoi definitiv. Regretul nostru este că Fundoianu și-a urmat propriul îndemn în *litera,* și nu în *spiritul* acestuia.

Încă mai radicală va fi negația de mai tîrziu a lui Eugen Ionescu. Spre deosebire de Fundoianu, care avea simpatii și chiar „idoli" în literatura română contemporană (Arghezi, Galaction, Minulescu etc.), tînărul critic (pe atunci) nu-și cruța nici măcar colegii de generație. Cît privește literatura contemporană propriu-zisă, ea este întîmpinată cu faimosul *Nu* adresat cîtorva dintre autorii ei cei mai reprezentativi (Arghezi, Barbu, Camil Petrescu). Față de „personalitățile" și „capodoperile" trecutului nostru cultural, Eugen Ionescu își declară „neîncrederea desăvîrșită". Excepție fac numai Eminescu și T. Maiorescu, ultimul invocat din nou „să pună, clar, oarecare ordine în această noapte, în această debandadă"[1].

Autorului i se pare că descoperă în literatura română un „complex" al începutului asupra căruia va reveni, de altfel, în mai multe rînduri: „Suntem mereu în faza de început, [...] această de nedepășit fază de început."[2] Și, în altă parte: „De o sută de ani – ați observat? – se pun neîntrerupt bazele culturii românești. Cred că a venit timpul primei cărămizi."[3] Ca și B. Fundoianu, Eugen Ionescu crede că nu există încă o cultură românească specifică: „Toată literatura noastră [...] este constituită de un grup heterogen de sucursale care nu au izbutit să fuzioneze într-o reală unitate."[4]

---

[1] Eugen Ionescu, „General", articol-program în *Discobolul,* nr. 2/1932.

[2] *Ibidem.*

[3] *Idem,* „Pro domo", în *Axa,* nr. 1/1932.

[4] *Idem,* „Despre critică și istorie literară", în *România literară,* nr. 38/1932.

Lipsa de interes a contemporanilor față de tradiția locală e explicată prin inconsistența ei valorică. Discontinuitatea acestei tradiții e văzută de autor ca o „discontinuitate între generații"[1]. Ea dovedește „forma înapoiată a culturii noastre (chiar inexistența culturii noastre)"[2].

După o asemenea afirmație (mai precis, negație) definitivă, ce se mai poate adăuga? Eugen Ionescu a fost consecvent cel puțin în negație. Dacă ne oprim asupra încă unui text al său, o facem pentru că, în ciuda[3] unui spirit „ghiduşar" (calificare dată de autor lui Lovinescu!), înclinat să cultive paradoxul facil și enormitatea, anumite observații din cuprins se cer mediate serios.

În *Fals itinerar critic,* plecînd de la romanul *Drumul ascuns* al Hortensiei Papadat-Bengescu și considerîndu-l „una din rarisimile cărți românești *lizibile*" pentru că „seamănă cu cele nouă sute optzeci și nouă de romane franțuzești quasi-identice", Eugen Ionescu atrage atenția „criticilor și cititorilor din dulcea Românie" că această asemănare nu reprezintă cîtuși de puțin un criteriu de valoare. Fără să acceptăm bagatelizarea romanului în discuție și nici absolutizarea principiului neasemănării în judecata estetică, reținem următoarea recomandare: „Feriți-vă de cărțile care prea ușor își găsesc corespondențe în prousti, balzaci sau stendhali di-

[1] Articolul din care citățm e o replică dată chiar lui G. Călinescu, asupra căreia vom reveni.

[2] *Ibidem.*

[3] E de văzut, de altfel, dacă nu tocmai atitudinea dezinvoltă, dezinteresată, dezangajată, liberă a autorului îi îngăduie să contrazică evidențele sau, dimpotrivă, să le evidențieze, să atingă – în plină exagerare – un adevăr profund, să convertească neseriozitatea jucată în gravitate și ironia în patetism. Va fi fost acesta modul său de a merge pînă la capătul „care e întors" al lucrurilor? „Trebuie să merg, spunea, atît de mult (...) spre nord, încît să mă pomenesc la sud" (*Nu*, Editura Vremea, București, 1934, p. 269).

verși; care fără greutate se integrează într-o tradiție de-a gata și nu își determină, însemnată sau nu, o tradiție proprie."[1]

Autorul ridică aici problema esențială a posibilității de a inaugura o tradiție, de a-i da propriul nume, de a fi, cu alte cuvinte, cap de serie în context european: „în cultură există un număr limitat de locuri, și roluri, – care nu pot fi ocupate sau jucate decît de cîte un singur ins."[2] Chiar dacă nu vom admite că reluarea unei inițiative străine constituie un act fără nici o altă utilitate decît „pedagogică", trebuie să recunoaștem că din nefericire nu există încă serii literare care să poarte nume românești. Eugen Ionescu indică aici o deficiență reală și conștientizează implicit un anumit „complex".

El lasă impresia că respinge tentația imitativă și că încurajează căutarea unei căi specifice de afirmare. Cu atît mai mult cu cît într-un interviu anterior *(Facla,* 12 octombrie 1935) denunța „jalnicul și comicul nostru strigăt: «ce zice Europa – să fim ca Europa.» Dar nu, cultura română nu a atins încă stadiul la care să-i permită un dialog de pe poziții egale: „Cînd facem cultură, nu putem fi români de la început, ci puțin englezi, francezi etc. Cultura este, neapărat, o înstrăinare. Un drum arătat și străbătut înaintea noastră de alții pe care îi urmăm, pe care îi ascultăm, care ne sînt mult mai mari și cărora ne supunem. [...] Nu trebuie să avem naivitatea, deplorabilă lipsă de luciditate, de a ne prea entuziasma și închipui creatori și egali ai occidentului. Vz. cazul Hortensia Pap. Bengescu."[3]

Soluția oferită este aceea a unui sincronism regăsit și trădat în aceeași clipă prin prelungirea și radicalizarea lui într-o perioadă a cărei sincronizare pare să fie ignorată sau,

---

[1] *Ibidem,* pp. 166-167.
[2] *Ibid.,* p. 168.
[3] *Ibid.,* p. 169.

mai exact, contestată. Oricum, prin ignorarea sau negația pe care o presupune, sincronismul autorului este – cu știința sau fără știința sa – ...anacronic. Cultura română e împinsă din nou – sau menținută – într-o fază incipientă. Departe de a fi aptă de realizări majore, ea e datoare să exerseze încă, să învețe, să imite cu convingere și fără scăpări: „Fără slăbiciunea entuziasmului; și fără slăbiciunea revoltei; fără neîncredere, trebuie să continuăm să învățăm. Deocamdată, trebuie însă să fim cît mai pașoptiști cu putință."[1]

Iată-l, așadar, pe Eugen Ionescu profesînd cu candoare principii pe care în alte contexte sau în alte paragrafe ale aceluiași text le-a respins. După ce a denunțat el însuși „complexul" începutului mereu reiterat de care suferă critica și, în genere, cultura românească, după ce a condamnat apropierea prea mare de modelele apusene și, implicit, imitația, autorul se instalează pe aceleași poziții fără sentimentul – mai precis, fără jena – contradicției interioare.

De altfel, contradicția, exagerarea și chiar eroarea flagrantă sînt anume cultivate ca semne ale libertății interioare, ale independenței de opinie, ale refuzului oricărei adeziuni și, deci, subordonări. Ceea ce refuză mai cu seamă tînărul critic este identificarea cu destinul culturii românești. Apartenența aceasta e resimțită ca o tristă, apăsătoare fatalitate, ca o limitare *ab initio* a propriilor posibilități.

Complexul de inferioritate e clamat în accente sarcastice: „Vă declar că mă jenează incomensurabil faptul că sînt condamnat să rămîn o rudă săracă a intelectualității europene; faptul că nu sîntem decît trei sute de inși care ne batem capul cu ideile, cerneala și hîrtia și încă prost, – și că, neavînd cititori, ne citim între noi înșine, constituie una din tristețile, din «malaises»-urile mele permanente."[2]

[1] *Ibid.*, p. 172.
[2] *Ibid.*, p. 288.

S-ar părea că nimic nu s-a schimbat în cultura română de la 1848 încoace, atît de mult seamănă rîndurile de mai sus cu textul citat anterior din Kogălniceanu: aceeași nerecunoaștere europeană, dar și națională, aceeași pușinătate a scriitorilor și a cititorilor, aceeași indiferență a opiniei publice. Cu această opinie instituționalizată, anchilozată în prejudecăți, suficientă în resemnarea ei, simte nevoia să se „răfuiască" Eugen Ionescu: „vă acuz pe D-voastră și circumstanțele D-voastre istorice (nu sînt oamenii sub vremuri, ci bietele vremuri sub om) de toate insuficiențele mele de inteligență, de cultură, de trăire intelectuală, de genialitate."[1]

Ne întoarcem, așadar, și la vorbele cronicarului, răsturnate anume spre a tulbura inerția perpetuării lor comode. Este în aceste rînduri o revoltă abstractă și atotcuprinzătoare. Autorul se desparte de „complexele" sale, acuzîndu-și originea de existența lor. „Dacă eram francez, eram poate genial"[2] – adaugă el, acordîndu-și – în pură virtualitate, deocamdată – alte șanse.

În orice caz, radicalismul său sfîrșește în nihilism: nu numai că autorul nu indică vreo soluție consecventă de îndreptare a răului, dar lasă chiar impresia că-l cultivă anume pentru a se putea afirma el însuși prin negația lui. Nihilismul acesta trebuie disociat de negația selectivă și constructivă a lui Lovinescu, încrezător nu în trecutul, ci în prezentul și viitorul literaturii române.

Negația lui Eugen Ionescu nu vine cîtuși de puțin din implicare, ci din ruptură. Între sine și cultura română, considerată global, el pune o distanță, pe care expatrierea n-a făcut mai tîrziu decît s-o materializeze. Așa se face că, încă

[1] *Ibid.*, p. 286.
[2] *Ibid.*

de pe acum, complexul său de inferioritate trece într-unul de superioritate. Ca și Fundoianu, Eugen Ionescu pleacă, probabil, (și) pentru că în România „i s-a urît cu sentimentul propriei superiorități"[1].

* * *

Cum s-a putut remarca din incursiunea de pînă acum, avem în vedere aici „complexe" de ordin cultural, prin însăși natura lor depărtate de zonele joase ale fiziologicului; „complexe", în același timp, colective, chiar dacă sînt resimțite de unii cu o acuitate dureros de personală. E vorba însă de o identificare cu un destin colectiv, de o asumare și, implicit, de o înnobilare. Mecanismul „libido"-ului nu prea are cum fi invocat, ci doar – cel mult – o psihologie a frustrării și a compensației.

Pentru ca un asemenea „complex" să apară este, evident, nevoie ca o comparație să aibă loc și termenii ei să fie inegali. Orice complex de inferioritate presupune o comparație soldată cu o apreciere în defavoarea subiectului. Ceea ce nu înseamnă că simpla constatare a inferiorității devine de la sine „complex". Descoperirea unor defecte ori deficiențe proprii înseamnă, dimpotrivă, o dovadă de luciditate autocritică. Avem de a face cu un „complex" atunci cînd în cuprinsul sau în urma judecății defavorabile apar exagerări, respectiv diminuări ale proporțiilor reale, restricții ori generalizări abuzive, încercări compensatoare în alte planuri sau, pur și simplu, răsturnarea planurilor ca atare și, mai ales, a criteriilor. „Complexul" se recunoaște însă nu numai prin deformările produse, ci și printr-o anume repetabilitate obsesională.

[1] E. Lovinescu, *Memorii* (II), în *Scrieri*, vol. II, Editura Minerva, București, 1970, p. 300.

Există „complexe" care se declară și există „complexe" care se trădează. Există manifestări directe și manifestări indirecte, ocolite, paradoxale. Descoperind o lacună sau alta, unii autori o agravează, alții încearcă să o acopere ori s-o reducă prin diferite artificii, alții, în sfîrșit, acționează asupra termenului de comparație minimalizîndu-l pe acesta. Luciditatea inițială (care trebuie să existe într-o formă oarecare) sfîrșește în mistificare și/ sau automistificare.

Chiar în cazurile în care inferioritatea nu e recunoscută, „complexul" poate fi identificat în inițiative compensatoare pozitive sau negative. Convertirea semnelor și a valorilor este în asemenea cazuri procedura normală. La fel de normal este, în consecință, ca euforia excesivă să deconspire o crispare profundă, iar satisfacția de sine, suficiența – o insuficiență. Spre a da un singur exemplu, exaltarea pășunistă și paseistă a sămănătorismului (de ieri și nu numai) e semnul incapacității de adaptare la exigențele modernității.

La originea acestor „complexe" se află nu numai constatarea unei inegalități, dar și a unei anumite neputințe. Un sentiment al inaccesibilului, al intangibilului învăluie conștiința – mărturisită sau nu – a inferiorității. De aici intervenția deviatoare a *resentimentului:* termenul de comparație e implicat în insuficiențele proprii descoperite prin comparație; deținătorul calităților care lipsesc subiectului e învinuit în mod tacit de inegalitatea astfel creată. Acuzația nu este însă directă, adică nu indică motivele reale ale ostilității, ci invocă pretexte de altă natură spre a da răbufnirii pătimașe o aparență de obiectivitate. Asemenea accente răzbat uneori pînă și în construcții teoretice cu pretenții de impersonalitate și rigoare.

Nu ne e deloc greu să descoperim în diatribele tradiționaliștilor de tot felul de la noi împotriva influenței occidentale și, în special, împotriva celei franceze resentimente

prea puțin expurgate. Dacă resentimentele acestora sînt îndreptate împotriva culturii europene, cele ale lui Eugen Ionescu, de pildă, sînt îndreptate împotriva culturii românești, a cărei tradiție e acuzată tocmai pentru că produce complexe de inferioritate insurmontabile și împiedică apropierea modelului occidental rîvnit de autor.

Prezența „complexelor" se poate identifica nu numai în manifestările lor propriu-zise, dar și în încercările de a le ascunde sau depăși – am putea spune chiar, mai ales în acestea din urmă. Dacă imitația demască în sine o atitudine servilă, soluția *protecționistă* recomandată, de la Kogălniceanu la Ibrăileanu, nu reprezintă mai puțin simptomul unui „complex", ca să nu mai vorbim de pozițiile suficiente sau direct ostile față de orice influență străină, față de orice deschidere. Asupra acestor reacții nici nu ne-am oprit de altfel, pentru că sînt neinteresante prin însăși lipsa lor de complicație, prin răbufnirea primară la care se reduc.

Interesantă este însă poziția unui autor cu larg orizont european precum Iorga, în același timp neînduplecat tradiționalist și specifist. Iorga nu ezită să recunoască împrumuturile masive datorate de literatura română Occidentului, la începuturile ei, ba chiar ține să le interpreteze ca pe tot atîtea probe de ținere a pasului, de integrare în mișcarea culturală europeană: „...nu a fost o singură mare mișcare intelectuală în Apus la care, aducînd și noi o producție literară oarecare, să nu ne fi integrat între nevoile noastre și supt apăsarea pe care am suferit-o și de care trebuie să ținem seama. Am mers pas de pas cu dezvoltarea culturală a Europei chiar în domeniul acesta al Renașterii, și anume în faza ei cea din urmă."[1]

[1] N. Iorga, *Istoria literaturii românești. Introducere sintetică* [1929], ed. a II-a, Editura Minerva, București, 1977, p. 102.

Dar tot Iorga știe să găsească în istoria literaturii române și urmele unei dezvoltări independente, anticipări ale unei direcții autohtoniste pe care nu va osteni niciodată s-o pună în lumină. Remarcînd „puternica inspirație populară și națională" a literaturii noastre în secolul al XVIII-lea, el conchide următoarele: „În felul acesta iarăși suntem puțin mai departe decît acel Apus, căruia în tot ce scrie veacul al XVIII-lea preocuparea națională îi lipsește aproape cu desăvîrșire."[1]

Trecînd peste eroarea conținută în această apreciere – preromantismul și romantismul cu revelația folclorului și a trecutului național populează din plin ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea în Germania și în Anglia –, notăm încercarea lui Iorga de a descoperi în spațiul literar românesc valori precursoare, cazuri de „protocronism", cum le-ar numi, astăzi, unii. Este modul său de a ieși dintr-un complex de inferioritate resimțit în numele unei întregi literaturi. Mod ce nu va rămîne fără ecou și, printre alții, Călinescu însuși pare să fi fost cît se poate de atent la sugestiile conținute în gestul predecesorului său.

* * *

Șirul autorilor luați în discuție s-ar fi putut extinde, însă nu fără riscul de a da acestor pagini introductive o pondere prea mare și o valoare independentă. Tema în sine a „complexelor" e incitantă și acaparantă, orice atitudine, chiar orice operă literară putînd fi abordată și din acest unghi. Am rezistat unei asemenea tentații, oprindu-ne, pe cît posibil, asupra unor cazuri tipice și reprezentative.

Reprezentative din punct de vedere valoric și tipice în raport cu înseși stările de fapt. Căci, în ciuda deformări-

[1] *Ibidem*, p. 20.

lor pe care trăirea „complexelor" sau depășirea lor le produc trimiterea la o anumită situație reală are loc în cele din urmă. Valoarea *indicială* (în acest sens) a „complexelor" am urmărit-o de-a lungul excursului istoric pe care tocmai l-am încheiat. Cu alte cuvinte, n-am vrut să explicăm evoluția literaturii române prin reacții de asemenea natură, ci, dimpotrivă, să motivăm aceste reacții prin fapte verificabile din punct de vedere istoric. Fiindcă, desigur, nu psihologia determină istoria.

Istoria literaturii române nu se confundă cu istoria „complexelor" ei, am mai spus-o, dar evoluția acestei literaturi ar putea fi, totuși, aproximată dintr-o asemenea perspectivă. Insistența asupra „complexelor" nu înseamnă psihologizare excesivă, ci descoperirea unor resorturi eficiente în ordinea creației culturale și relevante în același timp pentru o istorie – nescrisă încă la noi decît parțial – a mentalităților.

Care sînt „complexele" constitutive literaturii române? Să riscăm un răspuns frontal la o întrebare pînă acum ocolită în istoria noastră literară? O facem din nevoia de a stabili un cadru mai larg și, în același timp, mai exact al discuției ce urmează, dar și cu plăcerea de a formula ca atare termenii unei meditații care s-ar cere extinsă și aprofundată în viitor.

Ar trebui răspuns mai întîi la întrebarea dacă aceste complexe decurg numai din raportarea la Europa, mai precis la Europa Occidentală, și dacă relațiile întreținute cu alte centre de cultură, cu Bizanțul în primul rînd, nu provoacă reacții de aceeași natură. Cercetări amănunțite sînt de făcut în acest sens, sigur ni se pare faptul că abia contactul cu spiritul european ne-a revelat pe deplin nouă înșine. Contact, la început, de ordin livresc, totuși decisiv în orientarea culturii românești spre descoperirea propriei identități.

Dacă autorii din secolul al XVII-lea românesc se îndreaptă cu deosebire spre umanismul greco-latin – izvor generos de înțelepciune și, în același timp, de date referitoare la originea noastră etnică –, autorii din secolul următor adaugă la sursele antice pe cele moderne. Aria referințelor se lărgește de la culturile clasice la cele europene moderne, europenizarea propriu-zisă începe *abia* acum. (Sau, mai bine zis, deja acum, pentru că o părere destul de autoritară leagă europenizarea de revoluția de la '48.)

Această europenizare se face prin „luminare". Chiar dacă proporțiile sînt, deocamdată, reduse, semnificația ei nu poate fi neglijată.[1] Pașoptiștii nu vor lua, așadar, totul de la capăt, și europenizarea masivă declanșată atunci își găsește anumite puncte de sprijin în trecutul propriu. Schimbarea produsă a fost însă, într-adevăr, revoluționară nu numai prin amploarea socială dobîndită, dar și prin ideologia nouă care se impune, prin noul umanism de factură iluministă și romantică.

Dacă la începuturile culturii noastre îndemnurile umanismului oriental se puteau concilia cu acelea ale umanismului occidental (în ciuda atîtor deosebiri structurale), opoziția între un bizantism instituționalizat, anchilozat în vechi tipare, și noile orientări intelectuale este cît se poate de netă. Ea explică, printre altele, saltul epocal – ce poate fi diferit interpretat, dar nicidecum negat – de la „vechi" la „modern" în cadrul culturii românești. La acestea se adaugă, *last but not least,* adoptarea formelor beletristice și asimilarea valorilor estetice autonome.

De subliniat, în orice caz, existența înainte de secolul al XIX-lea a cel puțin două mișcări de descoperire a Euro-

[1] *V.* Adrian Marino, „Les Lumières roumaines découvrent l'Europe", în *Cahiers roumains d'études littéraires*, nr. 2/1979.

pei, precum și faptul că această descoperire coincide pentru noi cu descoperirea propriei identități. Rămîne ca această identitate să fie recunoscută deplin înlăuntru și, mai ales, în afară. „Complexele" culturii și, cu deosebire, ale literaturi române sînt „complexele" *integrării* lor europene. Și, în același timp, ale *specificării,* ale afirmării unei diferențe în cadrul genului proxim rîvnit.

De altfel, e cît se poate de semnificativă din punctul nostru de vedere evoluția raportului între integrare și specificare. Credem că nu greșim afirmînd că, la început, specificarea se confunda cu integrarea: descoperirea înrudirilor cu latinitatea occidentală a însemnat în contextul istorico-geografic dat un act de diferențiere. Mod de a vindeca și depăși *„complexul" originii umile,* ideea latinității reprezintă o punte pe care primii cronicari o aruncă înspre Apus, pe care Școala Ardeleană o va întări și lărgi, pentru ca generațiile următoare să obțină, în sfîrșit, recunoașterea unei apartenențe evidente, de altfel, în organicitatea ei.

Ideea latinității reprezenta în același timp și un mod de a atenua sentimentul izolării, al *existenței periferice.* Din cuprinsul scrierilor literaturii noastre vechi răzbate conștiința ocupării unor poziții marginale, expuse tuturor năvălirilor și vitregiilor. „Ograda țări acesteia" a fost, ni se spune, „maidan de războaie, zbor de oști și acoperită cu nor de lacrămi"[1]. Chiar și vecinii apropiați par să dețină, prin comparație, poziții privilegiate. Despre poloni, Neculce scrie, fără să-și ascundă admirația invidioasă, că „să ține pre mare, după cum li să cade să să ție, că n-au călcare de nime și sînt nelipsiți de cele trebuitoare [...] și nu știu pedeapsa sărăcii aceștii lumi ca noi..."[2]

[1] Gr. Rîmniceanu, *op. cit.,* p. 194.

[2] I. Neculce, *Letopisețul Țării Moldovei,* citat de Al. Duțu, în *Umaniștii români și cultura europeană,* Editura Minerva, București, 1974, p. 186.

În discuția noastră sînt însă importante consecințele pentru cultură ale unor asemenea poziții și conjuncturi. Condiția periferică implică nu numai o existență plină de riscuri, dar și depărtare față de un centru spiritual. Reorientarea spre Occident n-a făcut decît să intensifice acest sentiment al ex-centricității, pe care nimic nu-l comunică mai sintetic și mai pregnant decît termenul de *înlăuntru* folosit pentru spațiul geografic și spiritual al Europei Centrale și Occidentale. Fiii principelui Alexandru Ipsilanti fug în 1782 „în luntru", ajungînd pînă la Viena, Vasile Pogor pleacă în 1869 la studii, împreună cu alți tineri moldoveni, „în nuntru", adică la Paris. Deplasarea centrului de atracție din Bizanț și lumea grecească în Occident – petrecută cu secole în urmă și remarcată încă de cronicarii noștri mai învățați, dintre care unii au și suportat-o în însăși formația lor – se reeditează acum în țările românești în proporții masive. Marile capitale apusene devin pentru conștiința intelectuală autohtonă căminul spiritual la care se raportează cu ardoare, dar și cu nostalgia unei depărtări sinonime deseori cu inaccesibilitatea.

Stabilizarea contractelor cu Occidentul, posibilitatea comparației permanente duc în chip firesc la diversificarea complexelor de inferioritate, la descoperirea altor lacune și, prin urmare, a altor obiective. Integrarea europeană nu se mai realizează prin înrudire tardiv revelată ori influență intermitentă, ca pînă acum, ci prin *sincronizare.* Fenomen obiectiv al evoluției vieții sociale cu deosebire în *fazele* ei moderne, tendința de sincronizare primește în cazul societății românești un caracter special pe care Lovinescu îl explică prin „excesiva diferență de nivel față de civilizația Apusului"[1].

[1] E. Lovinescu, *Istoria civilizației române moderne,* vol. III, Editura Ancora, 1925, p. 98.

Această diferență de nivel e datorată, desigur, întîrzierii și, chiar dacă nu primim teza „imitației integrale" (pe care autorul *Istoriei civilizației române moderne o* justifica astfel), recunoaștem că problema ridicată este reală. Lovinescu însuși vorbește de „un puternic sentiment de inferioritate" și, în consecință, de „o aprigă dorință de bruscă egalizare și de cîștigare a timpului pierdut"[1]. Dăm aici peste un alt „complex" fundamental, *„complexul" întîrzierii,* care nici n-avea nevoie să fie formulat ca atare de un autor anume, de vreme ce însăși sincronizarea grăbită a literaturii române, înaintarea în salturi, „arderea" etapelor îl obiectivează, așa cum am văzut.

Ca și cele pomenite mai înainte, acest „complex" nu e numai al literaturii. Literatura îl resimte însă în mod deosebit pentru că intră în competiție mai tîrziu decît alte forme ale culturii. Apariția ei tardivă provoacă mutații atît de importante în ansamblul valorilor culturale încît pot fi confundate cu o soluție de continuitate.

La „complexul" întîrzierii se adaugă, așadar, acela al *discontinuității.* În chip recunoscut sau nu, primii noștri scriitori se raportează mai degrabă la tradiția literară occidentală (cu precădere franceză) decît la propria tradiție. La urma urmelor, cît puteau profita promotorii literaturii române moderne de experiența înaintașilor lor? O bună parte din așa-numiții factori interni – la rîndul lor eterogeni – au acționat ca factori de rezistență și chiar de opoziție.

Discontinuitatea aceasta are însă și ea dimensiuni supraliterare, interesînd cultura și civilizația autohtonă în ansamblul lor. Căci trecerea de la *cultural* la *estetic* răspunde în plan social-economic trecerii de la *rural* la *urban,* de la feudalism la capitalism. (Facem această afirmație numai în

[1] *Ibidem.*

fugă și cu titlu de ipoteză.) Trecerea de la cultural la estetic înseamnă apariția literaturii în sensul modern, beletristic, al termenului, avînd un statut de autonomie implicit, dacă nu chiar explicit.

Evident, orașe au existat cu mult înainte la noi, dar însăși cultura noastră veche e o emanație a mînăstirilor și a curților domnești, chiar primele forme literare ce poartă în ele un sîmbure de gratuitate fiind produse de boieri dedați nu numai kiefului oriental, dar și unor lecturi inspiratoare. Prin trecerea de la rural la urban înțelegem, deci, nu apariția orașelor și a vieții orășenești, ci constituirea unei civilizații citadine cu exigențe specifice și, mai ales, cu o pondere specifică a acestor exigențe.

Pe măsura consolidării acestui tip de civilizație și a unei, s-o numim, ereditați citadine, încep să apară tot mai dese semne de impacientă față de perpetuarea tradiției rurale și chiar un fel de nemulțumire retrospectivă față de producțiile ei materiale și spirituale. Cu atît mai mult cu cît modelul occidental, vizat cu o consecvență devenită aproape un tic, nu oferea din acest punct de vedere nici un punct de sprijin. Dimpotrivă, invita la o rapidă citadinizare și tehnicizare în desăvîrșirea cărora actualitatea menținută încă la noi a modurilor de existență și, mai ales, a mentalităților rurale reprezenta o frînă. Și, bineînțeles, o dovadă suplimentară de tinerețe și de întîrziere. Este, acesta, „complexul" *ruralității,* asupra căruia ne vom opri pe larg ceva mai încolo tocmai datorită replicii lui G. Călinescu.

Spuneam că, la început, nu exista nici o incompatibilitate între integrarea europeană și specificare, însăși tendința de integrare reprezentînd un element esențial al specificării. Această tendință avea însă loc în cadrul unei societăți și al unei culturi ce păreau definitiv înscrise în tiparul oriental. De îndată ce integrarea începe să se facă prin sin-

cronizare și aceasta să-și dea roadele, restructurînd, de fapt, cultura română, tendința integratoare și cea specificatoare devin divergente. Curentului, așa-zicînd, *sincronist* și *modernist* i se opune unul *tradiționalist* și *specifist* (ruralismul intrînd aici ca o componentă de bază).

Nu mai e vorba acum de criza de adaptare ce implica fenomenul de respingere a elementelor noi de către așa-numitele „tombatere", ci de mișcarea apărută în cadrul unei culturi angajate deja într-un proces ireversibil de europenizare, mișcare de redescoperire și menținere a mai vechilor tradiții, pe scurt, un fel de revoltă a fondului autohton, conștientizată. Confruntarea între aceste tendințe atinge forme tot mai violente pe măsură ce sincronizarea intră în faze mai avansate. Sincronizare pe care unii o justifică și o susțin, alții o regretă sau o limitează.

Atitudinea față de tradiție e consecutivă și simetric diversificată. Pe de-o parte, elogiul sincronizării și ignorarea, desconsiderarea sau chiar negarea tradiției, pe de alta, exaltarea tradiției și critica acerbă a sincronismului, refuzul influențelor străine. Indiferent de poziții, explicații și soluții, avem de a face cu același „complex" al discontinuității, resimțit acum retrospectiv.

Dacă sentimentul existenței periferice mai sus pomenit, ca și acela al întîrzierii sînt „complexe" ale integrării europene, mai bine zis ale integrării insuficiente, „complexul" discontinuității este mai cu seamă unul al specificării, adică al insuficientei specificări. De felul în care se leagă actualitatea de tradiție iar firele tradiției între ele depinde și locul pe care literatura română îl poate ocupa în contextul european integrator. Dar acest loc depinde în cel puțin egală măsură și de cît s-a recuperat din handicapul inițial. „Complexul" întîrzierii se leagă de acela al discontinuității, așa cum decalajul extern răspunde decalajului intern.

Din „complexul" discontinuității derivă ceea ce am numi „complexul" *începutului continuu,* sub forma căruia se și manifestă adesea. Ambiția inauguratoare e comună oricărui creator, dar simptomatic rămîne faptul că în literatura noastră numeroși scriitori se angajează periodic într-o activitate de „restabilire a axelor"[1] culturale, spre a împrumuta o formulă a lui Mircea Eliade tînăr. Cît despre criticii români, ei se vor mai fiecare – de la Maiorescu la Călinescu – întemeietori pe alte baze ale culturii naționale.

Reluarea de la capăt, reașezarea în punctul de plecare implică nemulțumire față de ceea ce s-a făcut, dar și precaritatea termenilor stabili de referință, a unor puncte de coagulare a tradiției peste care să nu se poată trece. E vorba, în ultimă instanță, de absența unui clasicism adevărat. „Complexul" începutului continuu se datorează, credem, în primul rînd lacunei clasice din literatura noastră. În absența unui curent compact avînd o asemenea orientare literatura română modernă oferă cazuri numeroase de tendințe programatice spre clasicism și chiar de vocații clasice singulare. Este un mod de a suplini *lacuna clasică* a trecutului, de a depăși un „complex" destul de des mărturisit.

Apariția tardivă a literaturii române, tinerețea ei față de literaturile vest-europene, trecute prin Evul Mediu și printr-o Renaștere timpurie, o așază, mai ales la început, în postura nefavorabilă a împrumutătorului nevoit. Dincolo de proporțiile reale ale transmisiunii, prezumția imitației plutește asupra oricărui raport de la anterior la posterior. „Complexul" *imitației* există în cultura română în cele mai variate ipostaze, de n-ar fi să ne gîndim pentru început decît la Programul *Daciei literare* sau la critica „de direcție" a lui

[1] M. Eliade, în corespondență cu P. Comarnescu (*apud* Adrian Marino, *Hermeneutica lui M. Eliade*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1980).

Maiorescu. Mai tîrziu, sămănătoriștii și gîndiriștii vor acuza simbolismul și „ismele" mai noi de acest păcat capital. Dar pentru însăși doctrina lor etnicistă sînt descoperite, în replică, izvoare apusene indubitabile. Nu arăta Lovinescu în *Evoluția ideologiei literare* că „...tradiționalismul de azi își ia disciplinele naționalismului integral de la Charles Maurras"[1]?

O formă de manifestare subterană a „complexului" imitației o constituie dictatura acceptată (și nerecunoscută) a modelelor străine, mergînd pînă la sufocarea unor virtualități proprii ce s-ar fi putut actualiza strălucit în alte direcții. Siguranța resimțită numai în preajma modelelor, de obicei, a surselor de ultimă oră, ilustrează o dată în plus interferența de cauze și de efecte, întîlnirea între „complexe" și prelungirea lor. Căci, ceea ce la nivelul literaturii române, în ansamblul ei, e resimțit ca o întîrziere trece, pe plan individual, în spaima de a nu fi *a la page* cu ultimele apariții occidentale. Tirania modelelor se exercită cel mai adesea prin teroarea nesincronizării.

Desigur că precedența în sine nu dă dreptul la superioritate iar posterioritatea nu conduce neapărat la aservire. Raportul anterior-posterior nu e obligatoriu unul de la model la copie. Opere scrise mai tîrziu ating uneori performanțe artistice care nu le fac numai inconfundabile, dar chiar superioare presupusului prototip. Literatura și arta română oferă, de la Eminescu la Brâncuși și la Țuculescu, destule exemple de asemenea dezvoltări independente.

Cu toate acestea, datorită întîrzierii literaturii române, șansele autorilor individuali de a inaugura direcții ale scrisului european sînt extrem de reduse. Îndepărtînd reproșul imitației, nu putem ocoli constatarea că ne lipsesc deschi-

[1] E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, vol. I, Editura Ancora, 1926, p. 210.

zătorii de drum pe plan internațional[1]. Probabil că dificultatea de a inaugura curente de rezonanță internațională îi face pe scriitorii români să redeschidă atît de des procesul tradiției autohtone, să așeze literatura contemporană pe mereu alte temelii[2].

„Complexul" *absenței capilor de serie* este relativ recent, produs al unei sincronizări avansate. În orice caz, intensificarea „complexului" invocat deja, al începutului continuu, nu e fără legătură cu dorința nu o dată dezamăgită de a fi începător și dincolo de frontierele limbii române. E instructiv să urmărim, în legătură cu nevoia de „restabilire a axelor", în ce măsură raporturile Orient-Occident, rural-urban, tradiționalism-modernism se suprapun, se interferează și se constituie ca alternative la începuturile literaturii române și, apoi, într-o perioadă de expansiune modernă, cum a fost aceea interbelică. Un autor obsedat de faptul că românii nu izbutesc să abordeze primii un anumit domeniu, să formuleze o problemă nouă ori să adopte o atitudine singulară este Mircea Eliade. După el, această deficiență reprezintă o adevărată „dramă" pentru știința și cultura românească: „...facem filologie romanică după ce s-a *început* în alte țări; facem folclor după ce l-au *descoperit* alții; facem întotdeauna după alte neamuri"[3].

---

[1] Nu ignorăm prezența unui Tristan Tzara ca fondator al dadaismului; dar nici n-o putem anexa literaturii române decît cel mult prin antecedente. Faptul însuși că prima inovație literară românească recunoscută pe plan european apare într-un asemenea moment este cît se poate de semnificativ. Importanța contribuției românești la avangarda europeană nu e independentă de negarea radicală a tradiției naționale – și a tradiției în general – pe care o implică gestul avangardist.

[2] B. Fundoianu, „Spiritul critic în cultura românească", în *Sburătorul literar*, 3 noiembrie 1922.

[3] M. Eliade, *Fragmentarium*, 1939, p. 40.

La aceste „complexe" se adaugă cel puțin încă unul, care le însoțește și le agravează pe toate: „complexul" *lipsei de audiență,* datorat circulației strict naționale a limbii române. Numeroase valori certe ale literaturii române sînt sortite să rămînă necunoscute în afară din cauza barierelor lingvistice pe care traducerile nu le pot transgresa fără pierderi însemnate. Cu atît mai mult cu cît majoritatea scriitorilor autohtoni caută cu obstinație efecte de farmec în care limba română e foarte generoasă. Se întîmplă însă că exact acest avantaj devine o piedică în calea universalizării dorite cu o ardoare, pe cît de intensă în secolul nostru, pe atît de îndreptățită.

Aproape toate „complexele" invocate pînă acum pot fi considerate „complexe" ale *izolării provinciale.* Izolării geografice i se adaugă izolarea datorată întîrzierii, iar acestora li se adaugă izolarea de ordin lingvistic. Altfel spus, distanței în spațiu îi răspunde distanța în timp și amîndurora lipsa de audiență.

Desigur că ideea de „provincie" o implică pe aceea de „centru" și „complexele" de care vorbim decurg din situarea față de literaturile Europei Occidentale. „Ex Occidente Lux" – de cînd acest principiu a început să orienteze și să restructureze cultura română, de atunci datează și „complexele" ei, chiar dacă unele sînt conștientizate abia retrospectiv.

Astăzi ideea policentrismului cîștigă tot mai mult teren, cu atît mai mult cu cît spațiul culturii românești este, prin excelență, unul al interferențelor. Încă între cele două războaie mondiale, Mircea Eliade submina suficiența eurocentrismului prin atenția acordată Orientului hindus; întreaga activitate ulterioară a savantului român a fost una de reabilitare a culturii unor zone considerate „ex-centrice" și a unor popoare „primitive". Consecința acestei preocupări este un fel de reevaluare din afară a culturii vest-europene,

gest în care nu se poate să nu vedem și o pledoarie subiacentă în favoarea spiritualității românești.

De altfel, Mircea Eliade s-a declarat de la început împotriva tendințelor de ierarhizare a culturilor: „Culturile și civilizațiile nu erau niciodată, între ele, în raport de inferioritate sau superioritate. Este absurd să spui că civilizația austral-asiatică, de pildă, este inferioară civilizației indiene, iar aceasta inferioară civilizației mediteraneene. Fiecare are un stil aparte și noțiunea de «inferior» sau «superior» (ca și aceea de «perfecțiune») trebuie aplicată înăuntrul acestui stil"[1].

Observații, fără îndoială, exacte din punct de vedere teoretic cu care am putea încheia periplul nostru, mai ales dacă le interpretăm ca pe un îndemn de a regîndi problema raporturilor noastre cu Occidentul în aceiași termeni.

Se va fi remarcat din discuția de pînă acum că, luînd ca indiciu „complexele", am inventariat mai degrabă lacunele literaturii românești. Prin intermediul mărturisirilor individuale directe sau indirecte, voite sau nevoite, am vizat o semnificație mai largă, valabilă pentru ansamblul literaturii noastre sau cel puțin pentru orientarea dominantă a unei etape. Dincolo de accentele personale inconfundabile pe care „complexele" le primesc în manifestările lor concrete, am urmărit posibilitatea însăși de a le resimți. Posibilitate dată, bineînțeles, de condițiile geografice și social-istorice, pe de o parte, de raportul de forțe pe plan cultural și artistic, pe de altă parte.

Relația strînsă pe care am încercat mereu s-o păstrăm între „complex" și lacuna generatoare s-a dovedit necesară și pentru că schimbarea unghiurilor de vedere determină schimbarea bruscă a accentului axiologic. Ceea ce pentru

[1] *Idem*, *Oceanografie*, p. 284.

unii, dintr-un punct de vedere, înseamnă „complex", adică deformare, exagerare, pentru alții, din alt punct de vedere, reprezintă, dimpotrivă, luciditate, perspicacitate, tărie autocritică. Și invers, ignorarea sau încercarea de depășire a „complexelor" poate fi, din altă perspectivă, considerată o cădere – cu atît mai gravă cu cît pare inconștientă – în automatismele lui.

Drumul de la cauza reală la reprezentarea ei individuală complexă și, apoi, de la ideologia soluției oferite la psihologia care o impregnează, acestea au fost demersurile circulare făcute în vederea acoperirii temei noastre. Însăși dificultatea ei, mulțimea nuanțelor implicate și a planurilor ce se cereau mereu disociate pe parcurs, ne-a sugerat modul de a o acoperi. Am fost aduși să practicăm un fel de *hermeneutică* a „complexelor".

Mai exact spus, să o schițăm, pentru că nu ne-am putut îngădui cîtuși de puțin o dezvoltare a implicațiilor individuale și nici a tuturor consecințelor principale. Cîte pagini din literatura română nu evocă starea de amenințare perpetuă și de provizorat, cîte pagini din critica românească nu condamnă înjghebarea grăbită și fragilă, improvizația, zidul părăsit și neisprăvit!

E vorba de „complexe" ale existenței trecute în cultură și în literatură (nu numai ca obiect al reprezentării). Tudor Vianu, printre alții, vorbește de „lipsa de durabilitate și de monumentalitate"[1] a lucrărilor publice de la noi și chiar a monumentelor de artă înseși. Evitarea *monumentalului are,* desigur, explicații istorice, semnificativă e însă perpetuarea mentalității respective în perioadele mai noi și mai puțin amenințate. Presiunile vieții imediate se răsfrîng pînă la urmă și în creația culturală sub formă de automatisme sau

[1] T. Vianu, *Opere,* vol. IX, Editura Minerva, București, 1980, p. 696.

de opțiuni. Monumentalul este prin excelență durabil, dar nu cumva rezerva față de el se datorează tocmai spaimei că nu va dura, bănuielii că, atrăgînd prin chiar dimensiunile lui atenția asupră-i, va fi sortit unei pieiri mai grabnice, unei distrugeri? Experiența istorică a culturii române evidențiază o contradicție simptomatică între monumentalitate și durabilitate.

Pledoaria pentru monumental rămîne însă în esență o pledoarie pentru durabilitate, pentru statornicie. Ea nu e mai puțin o încercare de a curma suita începuturilor mereu reluate din cultura română. Paradoxul e că această încercare nu reprezintă altceva decît tot o înscriere într-o serie. Vianu însuși vorbește despre exigența durabilității și a monumentalității într-un eseu intitulat *Spiritul reconstrucției.* „A reconstrui – spune el – înseamnă a construi mai durabil și mai monumental."[1] Gestul de atîtea ori repetat și repetabil în continuare al începutului pare să fie mișcarea organică, specifică și irepresibilă a culturii și literaturii române.

Inițiativa reluării de la capăt vine, desigur, din nemulțumire față de ceea ce s-a făcut și din dorința pozitivă de a face mai bine. Dar nu cumva și din neputința de a împlini? Începutul continuu e un refuz al provizoriului, sau o complacere în provizoriu și chiar o cultivare a lui?

Negațiile și întemeierile ciclice din cultura și literatura română produc impresia că protagoniștilor (cu excepții, desigur) le e mai ușor să înceapă decît să desăvîrșească. Orgoliul lor e măsurat mai degrabă de eficiența negației și de grandoarea proiectelor (cu demagogia lor inerentă), decît de efortul de a prelua și desăvîrși inițiativele anterioare, de a le duce pînă la capăt pe cele proprii, într-un cuvînt, de satisfacția lucrului împlinit. Ne întoarcem la absența clasi-

[1] *Ibidem.*

cismului. Deloc întîmplător, autorii care se abat de la obișnuința nedesăvîrșirii și care acceptă fără dramă înscrierea într-un efort colectiv sînt cei cu vocație clasică autentică.

Sfîșiată între obsesia *începutului* și aceea a unui *monumental* ce nu e închipuit altfel decît printr-un nou început, cultura română se menține într-un anume *provizorat* pe care îl contrazic realizările, dar mai cu seamă disponibilitățile majore. Într-un chip mai abstract, tensiunea ce pare să o consume uneori este una între *creație* și *critică,* deci gestul însuși de a reîncepe le implică în egală măsură.

Dar, din păcate, cel mai adesea nu în același timp. Întemeierea e precedată de sforțarea demolatoare; cu alte cuvinte, mai întîi critica (altora), apoi creația (proprie). Nu o dată, contribuția prin negație este mai mare decît aceea prin creație propriu-zisă. Titu Maiorescu reprezintă, poate, singurul caz în care negația și creația stau în cumpănă, meritele lui urmînd, oricum, să fie reevaluate din acest punct de vedere. De altfel, pozițiile constant critice nu sînt obligatoriu însoțite de vreun gest fondator sau măcar de ambiția lui nostalgică.

Funcționează, pe de o parte, un criticism fără acoperire în creația proprie, pe de altă parte, o suspiciune în fața criticii și chiar un refuz al ei. Această din urmă atitudine o cultivă mai ales curentele tradiționalist-autohtoniste. Expresia ei cea mai pregnantă o găsim în cunoscutele diatribe ale lui Nichifor Crainic și ale ortodoxiștilor împotriva reprezentanților „spiritului critic" și al raționalismului în general. Disocierea lui Crainic între un spirit „constructiv", „creator" și unul critic, adică „sceptic", „dizolvant", „negativist" este amplificată și radicalizată de un Petre Marcu-Balș (viitorul Petre Pandrea) care opune o linie de gînditori „neguroși, instinctivi, autohtoni și mistici" (Pârvan, Motru, Iorga, Creangă), alteia formată din adepți ai raționalismului și ai „sterpei logici" – Zarifopol, Aderca, Ralea,

Branișteș, Suchianu. Din prima categorie mai fac parte Kogălniceanu, Eminescu și Bărnuțiu, din a doua, Caragiale care e considerat și patronul ei spiritual.

Spiritul „creator" e atribuit, așadar, unor autori care, printr-o interpretare abuzivă, sînt făcuți să premeargă doctrina ortodoxistă. Nu ne interesează acum repartizarea numelor în cele două serii, ci criteriile în sine ale disocierii. Creația e echivalată cu o emanație inconștientă, instinctivă a fondului autohton, spiritul cu adevărat creator nu poate fi decît mistic (peste contradicția între instinctiv și mistic se trece cu dezinvoltură). Opoziția provocată este, în ultimă instanță, una între raționalism și misticism.

Cît despre spiritul critic, el devine într-o asemenea interpretare sinonim cu zeflemeaua ieftină și fronda sterilă, cu anarhia intelectuală și disoluția morală. Din chiar această imagine catastrofică rezultă nu numai ostilitatea, dar și teama funciară față de luminile demistificatoare ale rațiunii, fața de privirea critică. În tendința de autohtonizare forțată a culturii naționale, de resuscitare a unei ancestralități neguroase, ramura gîndiristă[1] a tradiționalismului român vede în luciditatea critică un element dizolvant și nociv pe care încearcă să-l compromită din răsputeri. Critica e refuzată, așa cum refuzate au fost influențele străine. În această formă paradoxal agresivă se dezvăluie, de fapt, un „complex" în fața *criticii* înseși.

„Complex" ce cunoaște, se pare, manifestări ciclice. Instituirea regimului de intangibilitate asupra „clasicilor" reprezintă una dintre ele. „Complexul" criticii se vădește și în posibilitățile de „clasicizare" de care beneficiază la noi anumiți contemporani. Absolutizarea valorilor naționale,

[1] *Cf.* D. Micu, *„Gîndirea" și gîndirismul*, Editura Minerva, București, 1975, p. 116.

încercuirea lor cu un fel de cordon sanitar împotriva eventualelor discreditări și profanări trebuie pusă, desigur, în legătură cu negațiile aberante ale perioadei proletcultiste. Dar, dacă apărarea tradiției și sublinierea unui sens al continuității sînt legitime, interzicerea abordării critice frontale, a obiecțiilor (evident, în măsura în care sînt îndreptățite) aduse unui scriitor sau altuia e greu de conceput și de admis. Totuși, destule voci se aud periodic, ridicîndu-se împotriva cutărui ori cutărui „denigrator", radicalismul opiniei critice fiind repede asimilat cu negația și chiar cu o atitudine potrivnică intereselor culturii naționale.

Eroarea de fond constă tocmai într-o asemenea mentalitate. Departe de a fi dăunătoare, critica dusă cu luciditate (nu cu patimă) pînă la capăt, adică pînă la imaginația consecințelor, reprezintă o probă de vigoare, de forță creatoare și de maturitate a unei literaturi. „Mutația valorilor estetice", despre care vorbea Lovinescu, nu poate fi artificial zăgăzuită și modificarea ierarhiilor de la o etapă la alta trebuie acceptată ca un fenomen firesc. Chiar contestarea unei opere ori minimalizarea importanței unei verigi din lanțul tradițional nu are de ce să fie întîmpinată cu ostilitate cîtă vreme tind să provoace o reașezare a valorilor în cadrul aceluiași sistem. Operație pe care orice cultură solid întemeiată și-o îngăduie fără riscuri.

Dimpotrivă, intoleranța față de asemenea gesturi și față de critică în general dovedește neîncrederea în forțele proprii, nesiguranță, derută. „Complexul" în fața criticii trădează un „complex" în fața creației. Insuficiența creatoare este în ultimă instanță interesată să provoace o ruptură între creație și critică, să respingă atitudinea critică în numele unei creații căreia i se rezerva mutismul contemplației mistice. Conform acestei mentalități, creația grandioasă, monumentală nu se poate desfășura în prezența spiritului

critic considerat a fi inhibitor, frenator. Adevărul este însă că nu există incompatibilitate decît aparentă și nu există contradicție decît momentană între spiritul critic și aspirația spre monumental. Nimic mai ilustrativ în acest sens decît însăși opera lui G. Călinescu.

* * *

Nasc și la Moldova oameni!

Ajunși la Călinescu, să vedem în ce fel se raportează el la aceste „complexe" ale literaturii române, în ce măsură comentariile lui le identifică la un autor sau la altul, le mărturisesc cu sine însuși ori li se împotrivesc. Lucrările sale monografice, *Istoria,* precum și publicistica sa literară, culturală sau politică abundă în referințe de această natură, singura dificultate fiind aceea de a le pune de acord. În orice caz, o bună parte din „complexele" atribuite mai sus literaturii și culturii românești ne-au fost sugerate de modul în care se concentrează argumentele dezbaterii călinesciene.

Sînt semnificative mai întîi, din acest punct de vedere, o serie de articole publicate într-un moment de grea cumpănă pentru țară și pentru cultura națională: e vorba de trei „cronici ale mizantropului" inserate succesiv în *Jurnalul literar* din 1939, care n-au intrat din păcate în nici una din antologiile editate pînă acum. O tipologie sumară a „occidentalului" și a „orientalului" servește criticului pentru a discredita cu un sarcasm egal distribuit suficiența arogantă și ignorantă a celui dintîi și „voluptatea de umilire" a celui de-al doilea. Se înțelege că, în această opoziție, mentalitatea autohtonă comună e integrată tiparului oriental. „Ideea pe care o avem noi românii – scrie G. Călinescu – despre «străini» este de așa natură că ne împiedică adesea de la exercitarea propriilor noastre facultăți. Bizanțul ne-a lăsat

în sînge plăcerea de-a ne pune capul în pulbere și de-a săruta urmele înalților celor mari."[1]

Ceea ce îl consternează și îl irită pe Călinescu este mai cu seamă confuzia de valori pe care se bazează admirația extatică a unei pături de conaționali în fața Occidentului:

> – Să-ți spun drept – îmi spunea aceeași doamnă – nu știu ce văd unii în Florența. Nu e nici un lux, nici o viață.
> – Sînt muzeele, doamnă, sînt monumentele artistice.
> Doamna mă privește mirată.
> – Muzeele, sînt sătulă de muzee! Eu vreau să văd civilizația, luxul, lumea mare. Cam asta vrea să vadă orice român și cînd se întoarce în țară el nu e rușinat de lipsa monumentelor. Nu. E scîrbit de înghețată:
> – Ah, să mai mănînc o înghețată la Zürich![2]

Îngroșarea liniilor, inițiativa caricaturală nu fac aici decît să sublinieze un adevăr încă valabil. Aceeași exagerare (sau, mai exact, reducție) a proporțiilor și în portretul făcut „Occidentalului". Trecem aici peste o anecdotică la fel de savuroasă pentru a rămîne în planul raporturilor culturale: „Lăudat pentru finețea spiritului său, care este reală, occidentalul n-a aflat că de mult încă Orientul, cu o veche predispoziție la marea cultură, mai veche decît a Occidentului, a încetat de a mai fi naiv. Cine n-a observat cu zîmbet și cu părere de rău pentru simplitatea occidentalului sforțările pe care le face conferențiarul străin spre a se coborî la înțelegerea noastră. Numai un lung bizantinism ne dă finețea de a trăda o clipă mirarea noastră și a lăsa pe conferențiar să plece încîntat de găunoșiile debitate cu suficiență."[3]

---

[1] G. Călinescu, „Orientalul", în *Jurnalul literar,* 8 ian. 1939, p. 4.
[2] *Ibid.*
[3] *Idem,* „Occidentalul", în *Jurnalul literar,* 1.1.1939, p. 4.

Consecințele mai grave, de ordin politic, ale ignoranței occidentale nu-i scapă lui Călinescu: „Încredințarea nestrămutată a Occidentului este că tot ce stă dincolo de granițele civilizației sale este cu totul inferior, barbar. În recenta catastrofă a Cehoslovaciei m-a mirat nu atitudinea opiniei publice din Apus, explicabilă prin condiții politice pe care nu e locul de a le discuta aici, cît colorarea în presă a acestei atitudini. S-a zis anume că nu se cade ca Occidentul să se bată pentru o «obscură ceherie». Deci cehii, popor cu o civilizație atît de frumoasă, sînt obscuri"[1].

Reproșul acesta grav, intrînd într-o ordine a permanenței istorice, este firesc urmat de gestul deziluzionării, de spulberarea locurilor comune ale unei alianțe spirituale rîvnite dintr-o parte, dar acceptate numai concesiv din partea cealaltă. „Mica soră latină"[2], „un popor brav", „un popor ospitalier" etc., acestea sînt convențiile occidentale pe care Călinescu le ridiculizează și le respinge tocmai pentru minimalizarea pe care o presupun.

Nici o clipă însă criticul nu neagă superioritatea Occidentului în materie de artă și cultură. Destule pagini din publicistica sa recunosc precaritatea – prin comparație – a zestrei noastre culturale și fragilitatea (explicabilă istoric) a civilizației autohtone. Călinescu admite faptul că „n-avem trecut suficient"[3] sau regretă că „toți stîlpii de foc ai culturii omenești ard în afară de cuprinsul neamului nostru"[4]. Regretă, la fel, lipsa monumentelor autohtone și-l invidiază pe cetățeanul florentin care, „trăind într-un oraș muzeu, este

[1] *Ibid.*

[2] *V.* articolul cu acest titlu publicat în *Jurnalul literar* din 15 ianuarie 1939.

[3] *Idem,* „Voluptatea de-a robi", în *Națiunea,* 6 aprilie 1946.

[4] *Idem,* „Alături de d. Rădulescu-Motru", în *Viața literară,* 5 noiembrie 1927.

un individ mult mai academic, cu un discernământ mai sigur": „Cultura literară, adaugă el, se face în Franța, prin aer, mai temeinic decît se face la noi prin Universitate"[1].

Citatele s-ar putea înmulți în acest sens fără să producă vreun moment impresia că autorul ar adopta o atitudine resemnată și servilă. „Culturile străine trebuie să ne fie un îndemn, iar nu un scop"[2] – precizează el. Ceea ce condamnă este „vechea voluptate română de autopersiflare", întîlnită la atîția intelectuali. Complexele de inferioritate Călinescu și le convertește în îndemnuri la acțiune ori în soluții critice compensatoare. În orice caz, ele îl mobilizează, nu îl inhibă, și ambiția sa majoră va fi să le depășească. Bineînțeles, asumîndu-și-le mai întîi la nivelul literaturii române în ansamblul ei.

E de remarcat din acest punct de vedere o diferență importantă de atitudine de la publicistica așa-zis curentă la *Istoria literaturii.* Există un Călinescu în haine de lucru și un altul oficios și solemn. Dacă, într-un articol sau altul, autorul își permitea să insiste asupra unei lacune ori scăderi cu destulă „voluptate de autoflagelare", în *Istorie* discuția este aservită acelei demonstrații a „puterii de creație" românești. În cuprinsul sintezei monumentale, criticul respinge „complexele" altora, după cum respinge orice tentativă minimalizatoare sau orice contestare a unui „spirit vasal". „Oroarea noii generații pentru trecut vine din lipsa informației", susține el, și demonstrația desfășurată în istoria sa literară va avea în primul rînd această adresă internă.

Multe din contradicțiile gîndirii critice călinesciene se dovedesc doar aparente dacă privim opera în totalitate și fiecare lucrare în funcționalitatea ei specifică. *Istoria*

[1] *Idem,* „Corespondență", în *Lumea,* 3 febr. 1946.
[2] *Idem,* „Alături de d. Rădulescu-Motru".

literaturii române de la origini pînă în prezent e locul unde se cereau puse în evidență vechimea și continuitatea tradiției literare autohtone, valoarea ei în absolutul și relativul estetic. Prefața acestui opus monumental se încheie, deloc întîmplător, în acorduri patetice. În timpuri „de suferință națională", autorul ține să dea „încrederea că avem o strălucită literatură", „slujind drept cea mai clară hartă a poporului român". „După o prea lungă desconsiderare de noi înșine", Călinescu simte nevoia să „strige" împreună cu Miron Costin: „Nasc și la Moldova oameni!"

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Capitolul I

IPOTEZA VECHIMII

Noi suntem în fond geți.

Înainte de orice, o prejudecată care îl mobilizează polemic pe G. Călinescu este cea referitoare la „tinerețea" noastră ca popor, ca etnie. În repetate ocazii, în finalul *Istoriei literaturii române de la origini pînă în prezent* și aiurea, dar mai ales în capitolul introductiv al *Istoriei* „mici" – compendiul apărut în 1945 – își formulează el cu pregnanță concepția despre originea, vîrsta și virtualitățile spirituale ale poporului român: „Nici datele istoriei, nici examenul etnologic nu confirmă tinerețea noastră. Noi sîntem în fond geți, și geții reprezintă unul din cele mai vechi popoare autohtone ale Europei, contemporane cu grecii, cu celții, cu grupurile italice anterioare Imperiului Roman. Acest Imperiu Roman găsea aici un stat vechi, se lupta cu el și-l răpunea cu greu. Ca întotdeauna îndelungul zbuciumatei noastre istorii, prin așezarea geografică, noi am suportat izbirile, absorbind elementul alogen."[1]

Concepția tradițională după care originea poporului român trebuie stabilită în vremea ocupației romane din Dacia nu-l satisface pe Călinescu. Convietuirea impusă autohtonilor de către cuceritori nu a dat naștere, după el,

[1] G. Călinescu, *Istoria literaturii române (Compendiu)*, Ed. Națională Mecu, București, 1945, p. 1.

unui popor nou, ci doar a modificat compoziția etnică a celor dintîi: „Prin penetrația romană nu s-a născut un popor nou, ci un popor foarte vechi s-a modificat prin înrîurirea altuia mai nou. Imperiul Roman, formație mozaicală, ca multe state cuceritoare, cu o civilizație de împrumut, înfățișa pentru Dacia un fenomen politic recent."[1]

Cucerirea romană n-a însemnat o soluție de continuitate în devenirea geto-dacilor, ai căror urmași direcți sînt românii de astăzi. Vechimea noastră încetează, așadar, a mai fi măsurată prin descendența latină, invocîndu-se în schimb autoritatea atestată istoric a geților și autenticitatea lor imemorială. Sîntem lăsați să presupunem chiar că geții, popor autohton, i-au absorbit cu timpul pe romani, cum au făcut și cu alți năvălitori. Nu consideră autorul cucerirea romană o „invazie"? „Invazia romană, căci invazie a fost oricît am colora-o, ne-a lăsat o limbă nouă și mult sînge din acele părți ale imperiului care nu ne erau propriu-zis străine. Traian însuși era un iberic."[2] De altfel, Călinescu nici nu insistă asupra consecințelor romanizării altele decît cele pe plan lingvistic. O revărsare celtică a lăsat – scrie el – „urme evidente în fizionomia și purtarea noastră". Dar stăpînirea romană?

Se vede ușor cît de departe sîntem de tradiția Școlii Ardelene, mai bine zis de ierarhia stabilită de reprezentanții ei în echilibrul nostru etnic. „Noi sîntem în fond geți" – spune Călinescu, respingînd atît ipoteza (greșită) a purității etnice latine, cît și pe aceea a dublei origini (daco-romane). Latinitatea începînd a mai fi apreciată ca un factor primordial, ne este propusă în loc geto-dacitatea. Desigur, în felul acesta antecedentele noastre istorice se prelungesc foarte

[1] *Ibidem*, p. 2.
[2] *Idem*.

mult, dar o întrebare nu poate fi ocolită: ce semnificație pot avea pentru noi geto-dacii *fără romani?*

Călinescu nu este, de fapt, atît de exclusivist pe cît ar putea să pară. El nu neagă aderența noastră latină, dimpotrivă, o consideră „indiscutabilă"; inversează însă accentele și mută centrul de greutate.

O opoziție rămîne să fie dedusă între cei doi factori somatici constitutivi, în locul armonizării lor sub egida latină. Rostul acestei opoziții este de a pune mai bine în valoare elementul getic inițial și de a clătina în treacăt un „idol" aparținînd epocii în care latinitatea noastră era încă o aspirație. „Să nu uităm – spune autorul în finalul *Istoriei* mari – că pe columna lui Traian noi, dacii, sîntem în lanțuri."

Descendența latină fiind admisă deja ca un adevăr istoric incontestabil, ambiția lui Călinescu este de a împinge originile noastre încă mai departe în timp. De aceea demersul său este explicit unul de reabilitare a „substratului" în defavoarea latinității, recunoscute, totuși, implicit.

Teza aceasta a continuității geto-dace și după ocupația romană ne pare însă vulnerabilă. În ce măsură și-a mai putut păstra trăsăturile etnice o populație care a coabitat aproape două secole cu romanii, sfîrșind prin a împrumuta limba acestora? E adevărat că trăsăturile etnice se pierd mai greu decît limba, dar tot atît de adevărat este că limba însăși (ca manifestare colectivă) rămîne un factor constitutiv esențial al etnicității.

Purtător al unei civilizații superioare, elementul roman s-a impus rapid și definitiv: fără contribuția lui hotărîtoare, apariția poporului român este de neconceput. Penetrația romană în Dacia n-a reprezentat o invazie ca atîtea altele, trecute sau viitoare. Ea a provocat o metamorfoză, un salt calitativ, o ruptură.

Nu înseamnă că astfel continuitatea noastră s-ar pierde, ci numai continuitatea geților pînă la noi, ceea ce nu mi se pare același lucru: una este continuitatea noastră spre origini și alta continuitatea originilor spre noi. Dovezile și deducțiile istoricilor ne îndreptățesc pe noi – în exclusivitate – să-i revendicăm drept strămoși pe geți – dar nu în exclusivitate. Sînt ca atare tentat să inversez formula călinesciană – și nu e o simplă chestiune de topică la mijloc: noi nu sîntem geți – cum crede Călinescu –, dar *geții sîntem noi.*

* * *

Nu scapă nimănui modul laconic în care își formulează Călinescu punctul său de vedere. Desigur, nu e misiunea criticului, nici chiar a istoricului literar să lămurească geneza poporului său, ci numai, eventual, să cheme în sprijin mărturia artei.

În cazul de față problema e abordată frontal, cu o decizie care nu închipuie posibilitatea tăgadei. Autorul pare că face din coerența în sine a demersului său, din însăși rostirea impecabilă criterii de adevăr. Căutarea febrilă a dovezilor, înșirarea cu răbdare a argumentelor, toate acestea lipsesc, propozițiile curg lapidare și impetuoase ca niște verdicte la un proces fără martori.

De fapt, el unește într-un scenariu convenabil și patetic sumarele informații istorice referitoare la daco-geți: „Toate rasele mari se caracterizează printr-o adîncă noțiune a eternității și prin punerea vieții terestre în dependență de absolut. În vreme ce popoarele barbare sînt superstițioase și tranzacționează cu demonii, geții, înfingîndu-se în suliță, consultau divinitatea de-a dreptul în cer. [...] Grecii văietători priveau cu oroare locul cu umbre al morții pe care-l așezau în Septentrionul cețos, geții n-ar fi căutat moartea cu atîta frenezie de n-ar fi socotit-o prilej de izbăvire. Tra-

diția spune că Decebal și toate căpeteniile sale s-au sinucis. La Sarmisegetuza, exterminare masivă care nu e un simplu semn de deznădejde, ci o încredere nețărmurită în salvarea divină. [...] Creștinismul adus de romani găsi aici un teren prielnic și în vreme ce multe popoare din centrul Europei se creștinară în timpuri cu totul apropiate, dacii imperiali fură creștini foarte de curînd. Cultul morții și setea vieții eterne îi îndreptau numaidecît spre noua religie."[1]

Autorul nu pare să demonstreze, ci să conchidă. Îndrumarea de ansamblu, ca și acoperirea științifică propriu-zisă trebuie însă căutate în cercetările lui Vasile Pârvan. Frazele memorabil răspicate ale lui Călinescu cresc din arhitectura stufoasă și generoasă a *Geticei.*

Considerațiile lui Pârvan despre influența celtică (avînd drept consecință „orientarea spre Vest"[2] a Daciei de-a lungul unei întregi perioade), precum și acelea referitoare la religia geților l-au influențat vădit pe Călinescu. Cele dintîi îl vor duce, cum vom vedea, la o neașteptată explicație a tendinței de regresiune întîlnite la unii dintre scriitorii noștri moderni. Cele din urmă, cum am văzut deja, la susținerea caracterului monoteist al religiei daco-gete pregătind conversiunea creștină.

Desigur, concluziile lui Pârvan sînt mai ponderate și mai nuanțate, lovindu-se de puținătatea datelor și de caracterul lor contradictoriu. Oricine poate observa înaintarea prudentă, retractilă chiar uneori, a istoricului. Renunțînd la amănuntele de identificare și de situare a vestigiilor, la comparațiile și la rezervele cuprinse în aprecieri, Călinescu radicalizează, de fapt, ideile lui Pârvan.

---

[1] *Ibidem,* p. 1.

[2] V. Pârvan, *Getica, o protoistorie a Daciei,* Ed. Cultura Națională, București, 1926, p. 462.

E drept, însă, că nu o face altfel decît în sensul demonstrației și, mai ales, al aspirației acestuia. Căci lecția lui Pârvan nu este numai una de rigoare, dar și una de fervoare. Arheologia în concepția lui este o știință a resuscitării, așa cum va fi și istoria literară pentru G. Călinescu.

Sinteza istorică e imposibilă fără intuiție și imaginație retrospectivă. Vorbind despre Pârvan, Călinescu vorbește, parcă, despre sine: „Toată activitatea lui Pârvan pare îndreptată către acest scop: însuflețirea pietrelor, comemorarea morților, aruncarea de punți în nimic."[1] Cum se știe, între 1924 și 1926 Călinescu a făcut studii de arhivistică la Școala Română de la Roma, al cărei director era Vasile Pârvan. Admirația pe care i-o stîrnise deja profesorul la Universitate avea să fie întărită prin austeritatea laborioasă a unor contacte cotidiene. Tînărul va fi deprins o disciplină și o etică a muncii, alături de prețioase idei ce se vor constitui ca premise ale propriei activități. Dar, mai presus de toate, îl va fascina „acea religie a construcției" care animă și justifică viețile cu adevărat exemplare.

„Puțini din rasa noastră – spune Călinescu evocînd o ascendență spirituală de care nu se va lepăda niciodată – au dat o pildă mai monumentală de energie în slujba unei idealități."[2] Puțini au scris atît de frumos despre Pârvan precum Călinescu, nimeni n-a înțeles mai profund, adică mai generos, îndemnul conținut în destinul său!

Este, poate, acum momentul să disociem tezele eminentului istoric și pe acelea – îndatorate – ale discipolului

---

[1] G. Călinescu, „Vasile Pârvan", în *Universul literar* din 24 iunie 1928, p. 414.

[2] *Idem*, „Vasile Pârvan", în *Viața literară* din 23 iunie 1928, antologat în *Gîlceava înțeleptului cu lumea*, vol. I, ed. de Geo Șerban, Editura Minerva, București, 1973, pp. 41-42.

de tendințele mistice numite cu un termen global „thracomanie". Apropierea s-a făcut, ba chiar și confuzia.

Contradicțiile, erorile și chiar prejudecățile decelabile în opera savantului nu îndreptățesc o asemenea apreciere. Cît despre cursurile ori cuvîntările sale, acestea puteau inspira o anumită atitudine mistică, dar într-un plan mai degrabă etic decît ideologic. Șerban Cioculescu, cel care în 1941 a pus un diagnostic în genere exact fenomenului de reînviere retorică a unei ancestralități abisale, observa cu fină intuiție „proiectarea idealistă" săvîrșită de arheolog: „Desigur că imaginea idealizată a getului corespundea, pentru el, nevoii unei norme spirituale, cîndva fecundă; pentru aceasta își cheltuia energiile într-un elan mistic, care a fructificat în devieri regresive..."[1]

În același articol, însă, Pârvan era făcut responsabil de aceste „devieri regresive", ba chiar mai mult decît atît, severul critic demasca în cuprinsul *Geticei* „un anumit spirit tendențios, dintre cele mai prudent învăluite". De aici pînă la acuzația de misticism drumul era scurt, dar nu și adevărat.

Același autor, într-un alt articol din același an, comentînd recent apăruta *Istorie a literaturii române de la origini pînă în prezent* și avînd în vedere mai ales capitolul ei final, îl consideră pe Călinescu un „thracoman neașteptat".[2] Afirmația nu se susține fie și numai dacă o raportăm la definiția pe care Cioculescu însuși o dădea thracomaniei: „Asistăm deocamdată la încercarea răsturnării ierarhiilor, în favoarea nu atît a străvechiului strat dacic autohton, cît în folosul conceptului expansiv al thracismului"[3]. Or, atît

[1] Ș. Cioculescu, „Un nou fenomen mistic: thracomania", în *Aspecte literare contemporane*. Editura Minerva, București, 1972, p. 638.

[2] *Idem*, „O eroare de logică", în *Viața* din 1 septembrie 1941, p. 3.

[3] *Idem, Aspecte literare contemporane*, p. 636.

Pârvan, cît și Călinescu descopereau substratul daco-getic spre a autoriza vechimea și continuitatea noastră, ei reabilitau trecutul unui spațiu etnic delimitat, fără nici o intenție expansionistă, imperialistă.

Printre cei răspunzători de valul mistic al „thracomaniei" Șerban Cioculescu îl citează și pe Blaga. Acesta publicase, cum se știe, în 1921, un veritabil manifest, „Revolta fondului nostru nelatin". „De ce să ne mărginim – se întreba tînărul poet de-atunci – numai la un ideal cultural latin, care nu e croit în asemănare desăvîrșită cu firea noastră mult mai bogată?"[1] Așadar, el nu nega valoarea dominantă a latinității, ci numai exclusivismul ei, văzînd în „aluatul" nostru etnic „posibilități" încă nefolosite. Răbufnirile fondului latent traco-slav ar putea vitaliza – credea el – cultura noastră, încorsetată „într-o formulă de claritate latină".

Revendicarea poetului are în primul rînd (dacă nu exclusiv) o semnificație estetică. Se descoperă argumente etno-genetice pentru un program poetic. Aceste rînduri trebuie citite împreună cu *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* și aforismele din *Pietre pentru templul meu*. „Chiotul ridicat din acel subconștient barbar" este sau poate deveni un „mister potențat". De altfel, Blaga s-a dezis tacit de acest articol pe care nu l-a reluat în nici unul din volumele sale. Și aceasta tocmai din cauza interpretărilor abuzive, ecourilor nefaste pe care le-a suscitat.

Critica lucidă și acerbă a lui Șerban Cioculescu este la obiect atunci cînd vizează manifestările cu adevărat degenerative ale teoriei substratului și implicațiile lor în ce privește subminarea și chiar „anularea singurei tradiții culturale: conștiința latinității."

---

[1] L. Blaga, „Revolta fondului nostru nelatin", în *Gîndirea* din 15 septembrie 1921, p. 181.

Conștiința latinității trebuie să anuleze însă ceea ce am putea numi *conștiința dacității,* așa cum latinitatea a anulat pînă la urmă dacitatea? Credem că nu. Dacitatea poate fi înțeleasă și altfel decît ca recrudescență a unei ancestralități abisale: ca o realitate istorică a cărei conștiință o căpătăm tot mai convingător pe măsura revelațiilor progresive ale arheologiei.

Ca și latinismul, dacismul trebuie să-și piardă caracterul mitic și extatic. El nu trebuie conceput ca o mistică a afirmării naționale, ci numai ca un adevăr confirmat de istorie. Adevărul nu este neutru, dar aceasta nu îndreptățește în nici un fel exagerările și, cu atît mai puțin, improvizațiile conjuncturale. O idee justă și prețioasă poate fi compromisă ușor prin supralicitare și bagatelizare. În acest sens apelul din 1941 al lui Șerban Cioculescu nu și-a pierdut actualitatea. „Prin muncă reconstructivă, nu prin vorbe goale de conținut, ne vom afirma drepturile noastre imprescriptibile. Îndemnul ancestral, dac sau roman, e o lecție de răbdare și tenacitate; de seriozitate, mai ales."[1]

* * *

Deși susține teza identității noastre geto-dace în paginile unei istorii literare, G. Călinescu nu-i anexează în mod expres mărturiile posibile ale literaturii. El va semnala orice încercare de resuscitare literară a trecutului dacic, dar fără să vrea cu tot dinadinsul să-și verifice astfel propriile idei.

Teza dacică e urmărită constant, descoperirea ei la un scriitor sau altul nu provoacă însă vreo preferință subită, necum o ierarhie privilegiată de valori. Criticul se oprește asupra operelor, secvențelor ori proiectelor vădind o asemenea preocupare, dar analiza acestora rămîne independentă

[1] Șerban Cioculescu, *op. cit.*, p. 642.

și comentariul lipsit de exaltări. Referirile lui Călinescu la scriitorii getizanți n-au nici o intenție demonstrativă.

Primul dintre aceștia este Gheorghe Asachi, pomenit mai întîi în legătură cu unul din miturile autohtone, al cărui descoperitor sau „inventator" este. Despre operația lui programatică de construcție a unei mitologii românești se va ocupa în mod special Călinescu în capitolul pe care i-l consacră, dar fără să insiste asupra izvoarelor folosite de imaginativul poet: „În *Balade* și în *Legende* Asachi s-a străduit să înjghebe o mitologie literară românească, bizuindu-se pe tradiția populară. Asta va fi și preocuparea lui Alecsandri. Însă viziunea lui Asachi e, intenționat, mai grandioasă și în termeni clasici. El urmărește să determine punctele mitice din teritoriul moldav și să facă lista divinităților, spre a putea transporta în Dacia sistemul mitologic elin."

După Asachi, un alt autor citat de Călinescu este Alecu Russo, la rîndul lui „un dacist, Decebal înfățișîndu-i-se ca o figură universală, iar românii drept un amestec original de sînge dac și roman".

Încercarea de reconstituire pe cale imaginativă a vechii Dacii o întîlnim și în *Traianida* lui Dimitrie Bolintineanu: „*Traianida* e o «epopee» în VIII doine, dedicată Ardelenilor. După invocare și o expunere a situației politice, cu totul prozaică, urmează sacrificiul făcut de regele Decebal în templul zeiței (de fantezie) Eudochia, unde se vede sforțarea de a inventa o mitologie daco-romană cu un Fosforos, zeu al războiului, și totodată Făt-Frumos-Luceafărul, zeu al amorului..."

Din rezumatul voit aproximativ și neglijent e vizibilă distanța critică. Aprecierea din final e însă neocolit negativă: „Epopeea n-a fost sfîrșită și defecțiunea nu este de regretat, deoarece poemul merge încîlcit, pe un principiu excesiv acustic și onomatopeic, plin de neadevăruri istorice

și de bizarerii, fără creațiune de oameni și de scene epice, într-o limbă mai mult ca oricînd siluită."

Mai merituoasă e considerată încercarea lui Bolintineanu de a potrivi (în *Basme)* „balada germanică la teritoriul dacic, evocînd golul tainic al istoriei noastre înaintate de descălecare, pe Sciți, Avari și Pecenegi, uneori în metrul popular cel mai scurt, deci cel mai arhaic."

Străduința de a umple același gol istoric, „ambiția de a rezolva misterul dacic" sînt remarcate în trecere la B.P. Hasdeu, care, tînăr fiind, făcea următoarea declarație de apartenență:

Sunt Dac cu trup și suflet,
Și cu mîndrie aceasta o recunosc!
Sunt Dac, nu sunt Roman!
Pe Romani îi disprețuiesc...

Momentul culminant în istoria interesului literar pentru Dacia îl reprezintă însă, desigur, Eminescu, prin nu puține secvențe ale operei și prin amploarea proiectelor. În descrierea operei eminesciene, Călinescu se oprește îndelung asupra fiecărui fragment mărturisind o asemenea intenție. „Unul din proiectele cele mai dragi lui Eminescu, pe care n-a avut răgazul de a-l duce la bun sfîrșit, a fost acela al unei mari epopei sau drame daco-romane. Ideea poetizării genezei poporului nostru datează de la începuturile sale poetice..." – scrie exegetul, cercetînd notele poetului din epoca studenției berlineze. Și adaugă: „Materia nu era nouă de altfel pentru literatura română și totul îl împingea spre ea".

Atenția acordată acestor proiecte nu e însoțită de o apreciere nediferențiată. Criticul regretă, de exemplu, faptul că în redactarea poemului *Memento mori* episodul cuceririi Daciei a luat proporții considerabile „în dauna întregului".

Paginile consacrate poetului în *Istoria literaturii...* fac din adoptarea temei dacice un prim argument doveditor al înrădăcinării eminesciene în tradiția autohtonă: „În primul rînd descoperim la el intenția de a trata, pe urmele lui Asachi și Bolintineanu, în mari poeme epice ori dramatice, mitologia autohtonă. Cititorul obișnuit știe doar de *Rugăciunea unui dac,* cîteodată de poemul faustian *Mureșan,* în care patriotul ardelean e înfățișat ca un filosof schopenhauerian, teoretician al răului în istorie și al unui panteism susținut pe ideile platonice, în căutarea fericirii negative prin eremitism, somnolență și ficțiune. Dacia slujea aci, ca și Grecia clasică în poemul lui Goethe, ca un loc de întoarcere pentru individul modern român, care împerecheat cu Dochia (ca Faust cu Elena) ar fi dat Renașterea română, într-un cadru get..."

Tema dacică e urmărită în continuare de Călinescu în *Memento mori,* în *Sarmis (Nunta lui Brig-Belu),* precum și în nu puține proiecte eminesciene ce „dezvăluie intenția unei epopei independente a Daciei". Aceste proiecte nu s-au realizat însă și criticul constată cu oarecare melancolie că Eminescu „se mulțumește să vorbească de Dochia într-un cîntec de tip popular:

Mîndră-mi este rochia
Și mă cheamă Dochia.

Dincolo de această neterminare și fragmentare, e de remarcat la Eminescu faptul că tema nu se constituie independent și exclusiv decît în proiecte. În secvențele realizate, motivele așa-zicînd istorice sînt covîrșite de cele filosofice. Momentul dacic din *Memento mori* se extinde enorm în comparație cu celelalte, dar evocarea ca atare rămîne un aspect dintr-o „panoramă a deșertăciunilor."

În genere, logica epică a poemului tinde să fie înlocuită și unitatea acestuia se încearcă a fi recîștigată prin discurs. Simbolurile cosmogonice și ideile romantice despre condiția geniului împînzesc și asemenea versuri. Mai intervine transferul de fragmente de la un titlu la altul, reluarea în varianta dezvoltată, atît de caracteristică laboratorului eminescian. Între discursul lui Mureșan și cel al lui Brig-Belu, de pildă, asemănarea este frapantă și e de mirare că exegetul nu insistă asupra ei. Eroii regăsiți sau închipuiți ai protoistoriei sînt, ca și cei aparținînd istoriei moderne, niște măști ale eroului liric eminescian.

Dintre scriitorii mai noi, Mihail Sadoveanu a făcut – cum se știe – profesiuni de credință referitoare la „părinții noștri de demult", geto-dacii, impresionat de buna lor reputație în lumea antică și obsedat, la rîndul lui, de vechimea revelată printr-o asemenea apartenență. El a evocat această existență imemorială în cîteva romane „de un epic superficial", e adevărat, dar cu o bună intuiție a sufletului arhaic.

Dintre acestea, Călinescu omite în mod surprinzător *Creanga de aur.* Lacuna e cu atît mai stranie cu cît acolo – și nu în *Uvar* sau *Nopțile de sînziene* – proiectul scriitorului pare să fie acela de „reconstrucție a unei Dacii absolute". O Dacie absolută, adică o Dacie scoasă din timp și prelungită în riturile unor credințe de cînd lumea. Titlul cu adevărat reprezentativ pentru ceea ce Călinescu însuși numește „romanul nemișcării milenare cu intrigă mitologică" rămîne *Creanga de aur.*

Baltagul, „roman al mișcărilor milenare cu intrigă antropologică", era, la rîndul lui, citabil aici cu mai multă îndreptățire decît *Uvar* și *Nopțile de sînziene,* în măsura în care muntele poate fi considerat un spațiu getic prin excelență. De altfel criticul însuși scrie referitor la *Baltagul:* „Acum sîntem în Dacia, în teritoriul muntenesc al oie-

rilor." Cît despre „mișcările milenare", ele sînt totuna cu „nemișcarea milenară". În ce privește cele două romane, se vede ușor, fie și numai din citate, că așezarea sub o emblemă dacică e mai degrabă convențională, ca de altfel și vaga localizare moldavă. În cazul *Uvar* exegeza se dovedește preocupată de relevarea mai mult a unei geografii exotice decît a celei autohtone: „*Uvar* e primul tablou din serie și descrie Sciția atemporală cu ochiul uimit al unui Marco Polo. Intriga e un pur pretext." Moldova din *Nopțile de sînziene* nu e decît – cum observă criticul însuși – „o porțiune din enormul gol asiatic". Cît despre băștinași, ei ar putea aminti pe sciți, pe cumani ori pecenegi numai prin conservarea obstinată a unor străvechi tipare de viață, prin „nemișcarea milenară": „În această Sciție scoasă din timp lumea trăiește la modul scitic".

De fapt, cadrul e larg antropologic, în afară de timp și chiar de loc. Absolutizarea e prezentă și în *Creanga de aur,* dar ceea ce se absolutizează acolo este o durată dacică exprimată într-o mitologie specifică.

Cu peste un deceniu înaintea lui Sadoveanu, aceeași mitologie servea drept pretext unui alt autor, invocat la rîndu-i în paginile *Istoriei literaturii.* E vorba de Lucian Blaga și de piesa de teatru *Zamolxe,* pe care Călinescu o explică prin influența nietzscheeană. Ipoteza e valabilă în sensul unei corelații intime stabilite în gîndirea poetului între vitalismul filosofic nietzscheean și exuberanța vitală agrestă depozitată în „fondul nostru nelatin". Dar Zamolxe nu se reduce la acuitatea voluptuoasă a pipăirii concretului, „misterul păgîn" este, în realitate, o dramă de idei.

„*Zamolxe* e un «mister păgîn» și înfățișează un prim pas de a încadra dionisiacul nietzscheean în tradiția românească, pe calea mitului. Apare în poezie autohtonismul traco-getic cu care mulți vor să înlocuiască acum convenția

latinității, ce-i dreptul mai potrivit sufletului nostru agrest. Zamolxe, cirac al lui Dyonisos, simbolizează chiotul de vitalitate în fața lanurilor galbene și a strugurilor copți, îndreptățirea filosofică a țăranului de a umbla cu picioarele goale prin iarbă, strivind melci și șopîrle și călcînd cu degetele în țarina udă de lapte de capră."

* * *

Cum apare, așadar, Dacia văzută de Călinescu prin scriitorii români? În primul rînd ca o țară necunoscută, chiar fabuloasă, cu o devenire al cărei „gol tainic" atrage și fascinează. Se observă de îndată că interesul esențial este altul decît unul reconstitutiv, criticul însuși nefăcînd altceva decît sa-i cedeze.

Imaginea rezultată este numai în chip vag întreținută de istorie, cel mai adesea ea crește în afara istoriei, într-un spațiu ce aparține fanteziei pure sau unor mituri încă nelămurite. Văzută prin literatură, Dacia apare ca un teritoriu mitic, avînd o durată imemorială și o existență sustrasă schimbării. Cu alte cuvinte, o „Dacie absolută".

Sentimentul apartenenței sau al descendenței autorizează imaginația să intervină și să ia în posesie. Conștiința istorică se manifestă aici ca libertate, nu ca limitare. Literatura de așa-zisă inspirație dacică nu e o literatură istorică (în sensul documentării), ci o literatură poetică. Putea fi altfel?

Decorul este adesea inventat sau împrumutat (Eminescu așază în Dacia chiparoși), eroii devin elemente de figurație într-o dispută de idei. Lipsește acestor reconstrucții pe cale imaginativă un specific esențial, inconfundabil. De altfel, proiectul literar al Daciei e trasat cu reminiscențe din Olimpul nordic și cu deschideri spre „golul asiat". Uneori, cum notează Călinescu, „fondul etnic plutește în indeterminare".

Imaginea pe care ne-o lasă un autor sau altul rămîne nu o dată fragmentară, deși nu e refăcută din relicve, ci din închipuire. Mai ales scriitorii de la început, un Bolintineanu, de pildă, nu depășesc bizareria. Nici Eminescu, în ciuda intențiilor de cuprindere sistematică, nu ne-a dat o reprezentare coerentă și credibilă (fie și în plan poematic).

Semnificativ e faptul că, în exegezele sale, Călinescu însuși nu se străduiește să dea o coerență tabloului, sublinind, dimpotrivă, de cîte ori are prilejul, erori, contradicții și lacune. Discuția se face însă întotdeauna în raport cu exigențele operei respective, nu ale temei.

Detașarea și uneori chiar ironia comentariului sînt atît de vizibile încît se produce impresia că în aplicațiile la obiect criticul „uită" concepția sa de ansamblu. Oricum, nici o complicitate nu se lasă presupusă între propozițiile sale teoretice referitoare la vechimea noastră geto-dacă și analiza operelor cu o asemenea tematică. O dovadă în plus că el n-a ajuns la ipotezele sale etnogenetice prin intermediul literaturii. Și, o dată ajuns, evită „regăsirea" lor cu orice preț în textele comentate.

Ceea ce nu înseamnă că n-ar dori să impună o altă conștiință literară a dacității, un nou sentiment de valoare, o nouă gravitate. Rîndurile care încheie *Istoria literaturii* au ținuta unui program. Un program ce urmează unui bilanț (dacă vrem să considerăm astfel paginile citate mai sus) desfășurat cu o imperturbabilă detașare, de-a lungul căruia exigențele criticului nu par să fi fost satisfăcute decît în parte.

Îl deosebește pe Călinescu de predecesorii săi întru dacism (cu excepția lui Sadoveanu) accentul pus asupra vechimii. Așa ajunge el să treacă peste indiscutabila noastră latinitate înspre mai vechi izvoare: „Noi am făcut caz de latinitatea noastră, indiscutabilă, dînd însă impresia că sîntem tineri, și neglijînd substanța medulară. Noi însă sîntem ro-

mani ca și francezii gallo-romani, popor străvechi adică, cu notele lui etnice neschimbătoare esențial, primind limba și cultura latină. În fond sîntem Geți și e mai bine a spune că, în felul nostru, am primit și noi succesiunea spiritului roman, pe care trebuie să-l continuăm de la longitudinea reală, fără mimetisme anacronice. Spiritului gallic și brit trebuie să-i corespundă aici, prin sporire, spiritul getic."

O analogie convingătoare e stabilită și discuția e adusă, cum se vede, în plan contemporan. Românismul trebuie dezvoltat în chip specific, și nu mimetic, altfel spus, în funcție de un getism funciar și în corespondență cu modele romanice străine, nu în dependență de ele. Însăși vechimea noastră – pare să spună Călinescu – face anacronic un asemenea mimetism. Specificul contribuției autohtone urmează să-l dea, după el, spiritul getic. În ce constă acest „spirit getic" autorul nu ne spune, din păcate [deschizînd astfel, la rîndul lui, calea unor „devieri regresive" care perpetuează pînă în zilele noastre]. Deducem însă din chiar modul său de a-și pune problemele originii noastre că *getismul* ar trebui cultivat și „sporit" în raporturile cu popoarele romanice, în vreme ce *romanitatea* trebuie să fie invocată și păstrată în raport cu celelalte.

Capitolul al II-lea

O „APĂRARE ȘI ILUSTRARE" A LIMBII ROMÂNE

Scriind despre limba română la începutul *Istoriei* sale, Călinescu nu insistă atît asupra vechimii, cît asupra virtuților ei expresive. Expresivitatea nu este însă independentă de origine și, nu întîmplător, criticul „prevede" efectele literare ale frazei prin prisma etimologiei. Analiza ulterioară a unor producții literare propriu-zise va face explicit raportul de consecuție între polivalența sugestivă a cuvintelor și „bătrînețea" lor.

Discuția cu privire la structura limbii în sine reafirmă latinitatea ei fundamentală, nuanțată de imixtiunile ce au urmat. În măsura în care e implicată, ideea vechimii se leagă de aceea a latinității: „Că limba în structura și lexicul ei fundamental este latină pare un fapt izbitor. [...] Astfel tot ce privește situarea omului pe pămînt și sub astre, ca ființă liberă, civilă, cu instituții și viață economică elementară, categoriile existenței în sfîrșit intră în zona latină.

Românul crede în Dumnezeu, în îngeri, în zîne și a fost botezat de preot în biserică, unde duminica, mai ales bătrîn, își face cruce și se roagă. El nu e păgîn, căci vede deasupra lui pe cer soarele, luna și stelele, și nici sălbatic. E domn, om vechi de cetate și țăran, avînd o țară, o lege, ascultînd de un împărat. Avînd pămînt, lucrează, face arătură, semănătură, mînuiește sapa, secera, împinge boii.

Seamănă secara, cînepa. La pădure, la munte, la șes, încalecă pe cal sau se duce pedestru ori cu carul. Toamna pe ploaie, vînt, ceață, fulger, iarna pe ger de crapă pietrele stă la adăpost. Are casă cu scoarțe pe pereți, cu ușă, o curte, un staul, un cîine, vacă cu lapte, scroafă, oi, găini. De la fîntînă aduce apa cu ulciorul sau cu găleata. De-i e foame stă la masă pe scaun și prînzește ori cinează, mănîncă pîine, ceapă cu sare, ai, caș, carne fiartă în oală sau friptă pe tăciune. Se slujește de lingură, mestecă și înghite îmbucătura încet. Toamna pune curechi în bute ale cărei doage le astupă cu papură, iar mai tîrziu taie și afumă porcul. Seara își așterne, se culcă, se acoperă și doarme. [...] Aceste fraze prin vechimea lexicului au o demnitate abstractă."

Demnitatea nu e, desigur, intrinsecă frazelor, cum afirmă Călinescu, ci este atribuită ansamblului lor printr-o anumită selecție și combinare lexicală. Printr-un procedeu sugestiv în simplitatea lui impresionistă, G. Călinescu recompune „aerul" unei limbi, universul ei sensibil și spiritual specific.

Ideea de a reașeza în propoziții demonstrative cuvintele invocate ca exemple și de a trage din însăși selecția lor într-un text dat concluzii cu privire la mentalitatea generatoare o avusese, înaintea lui Călinescu, Iorga. Acesta se referea însă la texte anumite – în speță traducerile religioase maramureșene din secolul al XV-lea – și utiliza procedeul pentru a-și ilustra ipoteza cu privire la originea lor: „În alegerea cuvintelor prin care se exprimă noțiunile de cultură și de viață socială din Scriptură se vede cercul sătesc, țărănesc, conservativ și înapoiat în care trăia traducătorul. El știe de *satu,* sau de *fsatu* – mai zice *coafsă* pentru *coapsă* – de *case,* ale căror stăpîni se zic *căsători [...].* El are *muiare* – mult mai rar *femeaie,* iarăși formă ardeleană; o dată și *borească,* formă ardeleană luată de la Sași, – *feciori,* sau

feti, și *feate,* și rude, *semeuțe.* Casa, al cării păzitor la ușă se zice *ușariu,* cuprinde *stratul,* adică patul, *scaune,* masa sau *tabla* [...]. Irod are la palatul său *tinde.* Vinul se ține în *celariu.* Se iea, desigur, «prînz» și *cină;* la prilejuri de *botejiune* sau nuntă se dau *uspețe,* de uspetitoriul bucuros de oaspeți [...] *Agrul* – ogorul – se lucrează cu *plugul de boi; semănăturile* se coc spre *seceräciunea* răsplătitoare..."[1]

Pe urmele lui Iorga, dar tot înaintea lui Călinescu, Sextil Pușcariu evoca astfel în *Limba romană* lucrările cîmpului, apelînd numai la termeni de origine latină: „Cei mai mulți termeni fundamentali relativi la agricultură sînt în românește de origine latină, astfel *agru, cîmp, falce (ager, campus, falx)* pe care se *ară (arare),* sau se *sapă (sappare)* cu *sapa (sappa), se seamănă (seminare), se culege (colligere)* și *se seceră* cu *secera (sicilis)* și apoi *se treieră (tribulare)* sau *se bate (battuere)* pe *arie (area)* și *se vîntură (ventilare) grîul (granum), meiul (milium), orzul (hordeum), părincul (panicum)* și *secara (secalis)* cu *paiele (palea) lungi (longus)* și cu *spicul (spicum) plin (plenum). Grăunțele (granucia),* uneori amestecate cu *neghina (nigelina), se cern (cernere)* cu *ciurul (cribrum)* și se duc la *moară (mola)* să fie *măcinate (machinare),* ca să iasă *făina (farina)* din care *se coace (coquere) pînea (panis). Aiul (alium),* ceapa *(cepa), curcubeta (curcubita) cînepa (canipa = cannabis), curechiul (coliclu), napul (napus), pepenele (pepo), trifoiul (trifolium),* care dă un minunat *nutreț (nutricium),* sînt de asemenea cultivate, ca și *varza (viridia).*"[2]

La G. Călinescu procedeul se amplifică și se complică, la stricta observație lingvistică și istorică adăugîndu-se ipo-

[1] N. Iorga, *Istoria literaturii românești,* vol. I, Editura Pavel Suru, 1925, p. 117.

[2] S. Pușcariu, *Limba română,* Fundația pentru Literatură și Artă, 1940, p. 28.

teze psihologice și intuiții estetice. Criticul reface un univers al limbii, așa cum în exegezele sale refăcea universul unui poem sau al unui poet legînd elementele metaforice într-o sintaxă proprie. Cuvintele însele au aici rolul imaginilor poetice, un veritabil *Weltanschauung* fiind dedus din contemplarea sumară a vocabularului românesc.

Autorul dă etimologiei semnificații morale și chiar metafizice, el se lasă călăuzit de rezonanța afectivă a fonemelor încercînd să reconstituie uneori o ipotetică legătură originară între sunet și sens. Mai ales concreteţea fonică a slavonismelor pare să provoace o asemenea inițiativă: „Fondul slavon izbește numaidecît prin sunetele gîngăvite, gîfîite, sumbre, de un grotesc trist adeseori, prin coloarea grea care duce de obicei la vorbirea «neaoșă». Fie pentru că vin de la un popor mocnit, închis la suflet, cu ideația mai grea și încărcat de toate nelămuririle migrației, fie din cauză că autohtonul a împrumutat acele cuvinte care notau o stare nouă de lucruri, vocabularul de origină slavonă exprimă pierderea demnității umane, inegalitatea, raporturile aspre de atîrnare, umilința, necesitatea. Stăpîni nedoriți au venit siluind sufletele, trezind mizantropia. Multe cuvinte arată infirmități sufletești și trupești și sînt apte pentru pictarea monstruosului: mîrșav, scîrnav, trîndav, gîngav, gîrbov, cîrn, pleșuv, curvar, năuc, prost, tîmp. Acum stau față în față noul jupîn și stăpîn (care e bogat, lacom, mîndru, dîrz, strașnic, grozav, năpraznic) și robul: sărac, slab, blajin. De la stăpîn îți vin, cînd ești slugă, toate relele: bazaconia, munca, osînda, truda, ostenirea, tînjirea, boala, scîrba, năpasta, necazul, ciuda, jinduirea, jertfa, ponosul, jalea, pacostea. Stăpînul te plătește, te hrănește, te miluiește, te dăruiește. Lui te jeluiești, te tîngui, te smerești. Cu el te sfădești și ai pricină. El te dojenește, te căznește, te muncește, te obijduiește, te prigonește, te hulește, te gonește, te izbește, te

răzbește, te zdrobește, te strivește, te prăpădește, te smerește, te belește. Alte cuvinte trezesc teroarea mișcărilor tulburi de adunări umane (gloată, grămadă, ceată, norod, pîlc), calamitățile (potop, pojar, vifor, prăpăd, răzmeriță, răscoală, răzvrătire, pribegire), cu tonuri ce înspăimîntă (răcnire, hohotire, plescăire) sau intră în lumea haoticului, a groazei infernale și eschatologice (primejdie, taină, clătire, nălucire, prăpastie, beznă, iad)."

Desigur, tot acest simbolism fonetic e cît se poate de aproximativ și de vulnerabil pentru că drumul parcurs nu e acela de la sunet la sens, ci deseori invers, de la sensul premeditat la constituția fonică. Vulnerabile sînt apoi selecția cuvintelor și repartiția funcțiilor de la un „strat" la altul, cu atît mai vulnerabile cu cît sînt concepute mai exclusivist.

Există și cuvinte de origine slavă care pot numi situații fundamentale; unele dintre ele sînt, dacă nu sinonime, oricum dintr-o sferă semantică similară cu acelea invocate de Călinescu din fondul latin *(a nădăjdui, duhuri, vîrstă, plugar, glie, orînduială, ogor, greblă, crivăț, viscol, văzduh* etc). La fel, cuvintele de origine latină pot arăta, la rîndul lor, infirmități sufletești și trupești *(mișel, împuțit, leneș, nebun* în loc de *mîrșav, scîrnav, trîndav, năuc)* sau pot traduce și ele *„groaza* infernală și eschatologică" *(vis, genune, întuneric* în loc de *nălucire, prăpastie, beznă).*

Chiar dacă s-ar găsi ușor dublete de altă origine, accentele psihice s-ar deplasa prin aceasta foarte puțin. În ciuda arbitrariului aparent, impresiile călinesciene sînt, în genere, exacte, propozițiile sintetice pe care le construiește rămîn demonstrative.

E de observat însă faptul că adoptarea unui cuvînt de obîrșie străină nu implică neapărat absența pînă atunci a realității pe care o denumește. În această ordine de idei este ciudat cum Călinescu nu face loc în acest „tablou al

elementelor" limbii române fondului autohton traco- sau daco-getic, pe care însăși concepția sa referitoare la etnogeneza noastră ar fi trebuit cu necesitate să-l presupună. În acest domeniu cercetările sînt mai dificile și mai nesigure ca oriunde, e adevărat, dar de la aproximațiile lui Cantemir la teoria nebuloasă a lui Hasdeu și pînă la supozițiile lingviștilor moderni de la Ovid Densusianu încoace problema „substratului" a fost în atenția oamenilor de cultură de la noi.

Deși susține că „substanța noastră medulară" este getică, G. Călinescu nu insistă asupra substratului lingvistic, ci asupra latinității. Opoziția stabilită de el în planul etniei între elementul daco-getic și cel roman nu e reluată în planul limbii, unde romanitatea a învins rapid și definitiv, dacitatea nelăsînd decît urme ipotetice.

Se configurează aici o altă opoziție, între elementul latin și cel slav, tocmai pentru că – așa cum declară autorul însuși – mulțimea slavonismelor prezente în limba noastră i-ar putea induce în eroare pe străinii fără pregătire filologică. În această nouă relație, romanitatea devine fondul originar constitutiv față de care depunerile slave nu pot fi decît neologistice.

Cei mai mulți cercetători sînt de părere că, în momentul venirii slavilor, limba noastră era deja constituită în principalele ei trăsături și că împrumuturile numeroase au crescut pe un trunchi latin. După alții, nu se poate vorbi de limba română și de poporul român înainte de absorbirea elementelor slave de către populația daco-romană autohtonă. Discuția nu e simplă și argumentele invocate ne-ar reține prea mult.

E sigur, în orice caz, că îndelungata conviețuire cu slavii cuceritori a lăsat în limba română urme mai întinse decît rezultă din prezentarea cam unilaterală a lui Călinescu. În afara atîtor onomastice și toponimice, un număr însemnat

de slavonisme a pătruns mai tîrziu printr-o filieră culturală, îndeosebi prin biserică. Cuvintele de origine slavă nu sînt însă atît de frecvente pe cît sînt de numeroase. Circulația lor e mult mai restrînsă decît aceea a latinismelor, și fecunditatea lor la fel. Așa încît e mai nimerit a zice că slavii au fost pentru noi ceea ce au fost germanii, respectiv francii pentru gallo-romani, adică pentru francezii de astăzi. Cu precizarea că influența slavă se manifestă la sfîrșitul perioadei de formare a limbii și a poporului român. Semnificativ rămîne oricum faptul că se pot alcătui fraze întregi în românește fără a face apel la vreun cuvînt nelatin. Același Sextil Pușcariu citează în sprijin cîteva strofe din *Somnoroase păsărele* și *Mai am un singur dor.*

La G. Călinescu opoziția, mai exact spus contrastul, între fondul latin moștenit și cel dobîndit (cu precădere slav) se stabilește între *inteligibil* și *rațional.* Cu mai multă îndreptățire s-ar putea vorbi despre caracterul preponderent abstract al latinismelor și caracterul cu precădere concret al slavonismelor. Avem aici în vedere mai ales concretețea fonică recunoscută chiar de autor, care vorbește de „sunete gîfîite, sumbre" de „coloarea grea" a cuvintelor împrumutate din slavă. Așa s-ar explica de ce stratul numit „neaoș" al limbii noastre se compune în majoritate din slavonisme. „Coloarea grea" se referă aici nu numai la fonetică, ci și la psihologie și face ca asemenea cuvinte să fie resimțite drept vechi și organice.

Dar mai este un fapt pe care Călinescu îl trece cu vederea și pe care o istorie a lexicului poetic românesc ar urma să-l confirme: prezența intensă în poezie a cuvintelor de origine slavă. De ce poeții români (nu neapărat tradiționaliști) apelează predilect la asemenea cuvinte și tind să evite neologismele neolatine? Pentru că instinctul lor lingvistic și artistic recunoaște expresivitatea mai mare a celor dintîi, forța

lor sugestivă – explicabilă și prin trăsăturile psihice notate în fugă de G. Călinescu („mocnire", „nelămurire" etc.).

Celelalte influențe fiind mai tîrzii (ungurești, turcești, neogrecești), era normal ca ecoul lor să fie mult mai redus. Cu toate acestea, „din întîiele ungurisme rezultă nuanța de îmbogățire a observației", notează criticul devenit pentru o clipă lingvist. „În partea cu Unguri sînt meșteșugurile, produsele hărniciei umane: ferestraie, hîrdaie, barde, hamuri, lacăte, zăbale, ilăuri. Acolo sînt orașele cu belșuguri, gazdele mari și formalitățile pîrgărești (hotar, vamă). Dai seamă, ai nevoie de chezaș și plătești bir. Acolo cheltuiești și bei aldămașul pe la făgădaie."

După această recunoaștere, ironia se strecoară în comentariu păstrînd toate aparențele obiectivității: „Atitudinea specifică a poporului maghiar a fost tradusă în propriile lui cuvinte. Toate ale Ungurului sînt uriașe, el te uluiește, fiindcă-i de neam și e gingaș, plin de gînduri și de alean, deși suduiește."

Impresia de ansamblu e verosimilă, deși conexiunile parțiale sînt arbitrare. Este ceea ce se întîmplă și în caracterizarea turcismelor și grecismelor: „Turcismele vechi cuprind noțiuni de interior oriental, obiecte de bazar (conac, fînar, cazan, tipsie, baltag, fildeș, catifea). Cu vremea au pătruns termenii de alai otoman, de funcții pompoase, de bucătărie exotică, de petreceri indecente, de pezevenglîcuri, caraghioslîcuri și pehlivănii. Întrebuințarea acestor elemente dă frazei un aspect multicolor și bufon.

Dimpotrivă, grecismele din epoca fanariotă, cu efect mai totdeauna subtil umoristic, reprezintă finețea sufletească excesivă, pretenția culturală, prețiozitatea, sofistica, apelpisirea."

Este poate acum momentul să observam că, dacă autorul subliniază cu atîta insistență deosebirea între elementul

latin și celelalte componente etimologice ale limbii noastre, o face tocmai pentru a justifica bogăția ei extremă de nuanțe, „în ciuda unei aparente sărăcii cantitative". Contrastele, alternanțele, ciocnirile interioare au dat limbii noastre remarcabila ei flexibilitate, capacitatea rapidă de tranziție și adaptare la cele mai variate și neașteptate stări sufletești. Să rememorăm defilarea finală a cuvintelor de origine diferită cuprinse însă în arborescența aceleiași fraze și sub geniul unei unice limbi: „Accentele psihice se schimbă [...] cu repeziciune în frază pe măsură ce se desfășoară impasibilele latinități, smeritele gîngăveli slave, răstelile maghiare, caraghioslîcurile turce, grecismele peltice."

Deși stăruie asupra importanței primordiale a fondului latin, de care leagă vechimea și demnitatea noastră, G. Călinescu înțelege că forța și farmecul limbii române nu stă în puritatea ei, ci, dimpotrivă, în amestecul rodnic al unor elemente și valori eterogene.

* * *

După privirea aruncată asupra limbii „sub raportul originii", deci, așa-zicînd, „pe verticală", iată acum considerații călinesciene „pe orizontala" graiurilor regionale. Graiul muntean are în spațiul limbii române funcția coagulantă pe care elementul latin a avut-o în devenirea ei istorică:

> Graiul coagulant al limbii literare române este acela muntenesc, care este dialectul nostru toscanic. [...] Aici nu se exaltă bunurile locale în contra provinciilor, ci dimpotrivă se primește cu o legitimă mîndrie ca un bun propriu (și nu, se înțelege, fără o pretenție de superioritate politică) tot ce se înfăptuiește pe întregul teritoriu românesc, împrumutîndu-se cu satisfacție forme lingvistice de pretutindeni. Foarte adesea ardelenii și bucovinenii au privit cetatea lui Bucur ca pe o Sodomă, putredă de bizantinism, iar moldovenii au

vorbit cu maliție de „țigănia" ei. Muntenii ascultă cu filozofie aceste învinuiri și cultivă cordial nevinovatele defăimări, uneori asociindu-se la ele, realizînd astfel acea uimitoare unitate a poporului român.

Prin lipsa de culoare, prin ariditate și cursivitate logică, dialectul muntean se arată a fi păstrătorul cel mai autorizat al latinității limbii noastre, care, nu întîmplător, s-a regularizat după modelul lui. La mijloc a fost, desigur, și spiritul tolerant, indiferența vorbitorului muntean față de regionalisme și, de aici, superioritatea lui implicită.

Superioritatea se distribuie însă altfel cît privește valorile expresive ale limbii, „sevele" ei: „Față de săracul dialect muntean, limba țăranului ardelean și mai cu seamă a moldoveanului sînt pe o treaptă superioară. Bine observat într-un moment de echilibru graiul moldovenesc, prin moliciunea tonurilor sale, e de la sine artistic. Un Neculce, un Creangă în Muntenia sînt mai greu de așteptat. Cînd vine vorba de a se exprima logic, de a observa fenomenele interioare, moldoveanul e în primejdie de a rămîne artist, de a stendhaliza în limba lui Rabelais. Decolorarea și asprirea prin muntenism se impune atunci."

Capacitatea mai redusă uneori a graiurilor regionale de a se ridica la o expresie generală, abstractă, e compensată printr-o mai mare putere de plasticizare. Deficitul posibil în planul comunicării curente se dovedește a fi un avantaj implicit pentru poezie. În condiții favorabile, anume alese ori provocate, un asemenea grai devine „de la sine artistic".

Aceste virtualități caută să le pună în evidență Călinescu, mai ales în fazele de început ale literaturii noastre, cînd înzestrarea autorilor se confundă adesea cu zestrea însăși a limbii. În asemenea momente reușita artistică a textelor e determinată și măsurată tocmai de prezența unor elemente de limbă vorbită.

În comentariul său, istoricul literar va sublinia, de cîte ori va avea prilejul, asemenea efecte, de la scrisorile dintîi, „caracterizate prin stereotipia naivă a stilului în care se amestecă a prospețimii orale" pînă la retorica încărcată de „sevele vorbirii zilnice" a unui Varlaam sau, mai ales, Antim Ivireanul. Mai tîrziu, la Dosoftei, sînt remarcate „curgerea mieroasă a limbii, densitatea de lichid greu a frazei, materialitatea vorbei care dau mireasmă mîhnirilor abstracte".

Aportul cronicarilor e apreciat prin aceeași trimitere la vechimile lexicului și la savorile oralității. „Harul" unui Grigore Ureche nu e altceva decît disponibilitatea pentru concretețea sugestivă a cuvintelor, identificîndu-se, de fapt, cu acela al „limbii literare de dialect moldav" pe care o inaugurează:

> În ultima analiză toată mierea cronicii lui Ureche se reduce la cuvînt, la acel dar fonetic de a sugera faptele prin foșnitura și aroma graiului. La drept vorbind nu trebuie să vorbim de Ureche, ci de limba literară de dialect moldav care apare dintr-odată [...]. În vremea lui Petru Șchiopul a fost secetă „și unde prindea mai nainte pește, acolo ara cu plugul". „Copacii au săcat de săcăciune; dobitoacele nu aveau ce paște vara, ce le-au fost dărămînd frunză; și atîta prav au fost, cît se strîngea troiene la garduri, cînd bătea vînt; ca de omăt erau troiene de pulbere. Iară despre toamnă, s-au pornit ploi, și au crescut mohor, și dintr-acele și-au fost prinzînd foamea sărăcimea." (...) Acestea nu sînt propriu-zis figuri, ci noțiuni în clipa aceea cînd se desfac din concrete, cînd ideile nu și-au pierdut pieile.

Cronicarul nu știe, așadar, să povestească, modelele nu-i pot folosi, dar limba însăși îl salvează, îl ține deasupra, îl poartă spre o rostire epică a faptelor. Gîndirea prin simțuri, imitarea prin sunete „foșnitoare", ideile „care nu și-au pier-

dut pieile" etc., toate acestea arată că nedesfacerea totală de concret poate fi profitabilă din punct de vedere artistic.

Scriind despre Ureche, așa cum se vede chiar din fragmentul citat, Călinescu reușește să întoarcă o deficiență într-un merit. Nu înseamnă, evident, că se mulțumește în genere doar cu punerea în valoare a unui farmec lingvistic intrinsec, încurajînd astfel o atitudine de pasivitate sau de pură spontaneitate. Ceea ce este meritoriu pentru început devine cu totul insuficient mai tîrziu, și iată-l pe critic elogiind eforturile de construcție și de meditație ale urmașului imediat.

Spre deosebire de Ureche, Miron Costin nu se mai lasă purtat de automatisme verbale simple, „nu se mai nutrește din concretețea individuală a cuvintelor". El le impune acestora o ordine artificială, „rodul unei arte", adică, în conformitate cu modele ilustre. Contribuția lui stă tocmai în adaptarea tiparului latin la posibilitățile limbii noastre. „Combinînd coordonarea vorbirii orale cu subordonarea frazei latine" Miron Costin creează o sintaxă nouă, capabilă să exprime gînduri mai abstracte: „Cunoscător al frazei latine, el a desfășurat-o în moldovenește în spiritul și cu ajutorul limbii noastre, păstrîndu-i toate registrele și toate fluierele. Cu el, sintaxa literară apare începută și cu desăvîrșire încheiată, în stare de a exprima orice gînd."

Inițiativele autorilor ulteriori, obligați de necesitățile altor timpuri și altor teme la noi modificări în spațiul limbii, nu vor scăpa atenției lui G. Călinescu. El va sublinia modernitatea atitudinii lui Cantemir, de pildă, pe care „trebuința de a exprima noțiuni de logică, psihologie, literatură l-a făcut să introducă o mulțime de neologisme statornicite pe alte căi în limbă, cu mici modificări: avocat, agone (agonie), activitas, anatomic, anonim, antepatie, antidot, argument..." (lista continuă). De altfel, cum observă criticul, „pregătirea pentru intrarea în altă lume" – e vorba

de *occidentalizarea* culturii și literaturii române – s-a făcut vreme de un secol în limbă. În acest sens, efortul Școlii Ardelene „de a primeni limba" va fi plin de consecințe.

Rolul decisiv îl joacă aici Budai-Deleanu, despre care Călinescu ne spune că „are un adevărat geniu verbal". Criticul invocă nu numai onomastica stranie din *Țiganiada,* dar și „lexicul de idei și lucruri" a cărui „varietate sonică" îl încîntă ca o „adevărată orchestră burlescă, întemeiată mai ales de onomatopee". Cîteva exemplificări sînt edificatoare: „Căcîga aruncă o bebee, Gogul tocorosește, Goleman se născocoară" etc. Formațiile proprii autorului sînt greu de identificat, căci în mediul său lingvistic originar invenția verbală e în floare: „Multe cuvinte sînt autentice, altele născocite de autor sau numai puțin sucite cu atîta firesc încît operația apare ca un proces natural și trebuie un studiu deosebit spre a se vedea dacă ele nu circulă. În Ardeal ca și pe malurile Oltului creația spontană onomatopeică este mai încolțitoare ca oriunde și etimologistul riscă să facă scufundări în gol."

Budai-Deleanu face o sinteză liberă între limba vorbită și cea scrisă, farmecul său constînd în a trata cuvintele ca pe niște „făpturi noi", gata să fie modificate, remodelate în funcție de necesitățile prozodice: „Așa femela dracului se face dracă, palatul se feminizează în palată, copacii în copace, Țiganii visă, se cîrmează, locurile sînt puste, întîmplarea e jeloasă, soarta e scîrbeață, boierii sînt plini de bogătate." Cumpăna pe care Budai-Deleanu izbutește s-o mențină între vulgaritate și pedanterie, norocul de a nu cădea nici într-una nici într-alta se datorează, totuși, apelului la tradiția orală, ca și „senzația de coajă verde" provocată criticului de lectura *Țiganiadei.*

Evoluția literaturii în continuare răstoarnă definitiv relația între stadiul limbii literare și inițiativa scriitorului,

meritul celui din urmă nemaifiind una cu nivelul celei dintîi, ca la început. Disociere firească, necesară asupra căreia Călinescu se va opri nu o dată. Și o va face cu atît mai insistent cu cît riscul confuziei s-ar mai putea încă menține.

Iată, savoarea povestirilor lui Creangă este atribuită de către unii moliciunii mîngîietoare a moldovenismelor, frumuseții suplimentare pe care o conține un grai regional transcris cu fidelitate. În fond, meritul lui Creangă nu stă în exacta reproducere, și asemenea principii „acustice" n-au cum fi operante în cazul lui: „În chip curent se admiră la Creangă «limba» lui, cu subînțelesul că tot farmecul stă în lexicul dialectal care ar fi artistic. Cu toate acestea, sînt culegeri de folclor care reprezintă adevărate muzee glosologice față de relativa sobrietate a vorbirii lui Creangă și totuși valoarea lor e nulă. Limba, privită ca un adaos de frumusețe, n-a făcut niciodată o operă cu adevărat mare și nici în cazul de față nu explică nimic. Mai mult decît varietate lexicală este în opera povestitorului o anume moliciune a sonurilor care mîngîie urechea. Dar impresiunea nu vine din melodia studiată a silabelor, ci din reprezentarea vieții țărănești moldovene. Sînt de ajuns cîteva indicațiuni de pronunție, pe ici pe colea, cîte un *ă...ra,* cîte un *iaca,* cîte un *văleu,* pentru ca sugestia accentului dialectal să se producă și să dea iluzia că totul e citit cu fonetismul local. Transcrierea fonetică servilă Creangă o evită și pe drept cuvînt, căci efectul ar fi caricatural".

Limba lui Creangă nu e „frumoasă", ci expresivă, neavînd valoare estetică în sine, ci numai ca „modalitate de reprezentare". În felul acesta, criticul corectează, mai bine zis nuanțează afirmația sa inițială conform căreia, „bine observat", dialectul moldovean ar fi „de la sine artistic".

Farmecul lingvistic nu e totuna cu acela artistic și faptul rămîne valabil chiar în cazul lui Creangă, cel atît de

aproape de vorbirea populară și de folclor. „Există latent, în popor, mii de Creangă: unul singur pînă acum a sublimat mesajul lor"[1] – adaugă G. Călinescu peste ani, răspicîndu-și încă mai convingător punctul de vedere. Meritul individual al autorului trece pe primul plan și e deținut în exclusivitate.

Și totuși, abia dovedită, această exclusivitate se vede contrazisă. Criticul procedează astfel nu pentru a diminua rezonanța unei inițiative personale, ci pentru a arăta că vine de mai departe: „...E vorba de a descrie cîntecul privighetorilor în poiană. Nici un împrumut făcut muzicii, ci simple replici curente. «Curente» nu-i de ajuns spus. Simple replici repetate de veacuri, ajunse la o conciziune extremă, la o lustruire de cremene. Este cu desăvîrșire exclus ca un autor obișnuit să aibe norocul să spună atît de simplu și cuprinzător: «Tă-vă pustia, privighetori, să va bată...» Pentru asta trebuie să fii împins de la spate de milioane de țărani, să vorbești în graiul lor, să fii unul exprimînd pe toți, absolut-obiectivul, golit de orice umbră de egotism și de orgoliu artistic, deși nu lipsit de simțul artei impersonale."[2]

Analiza pătrunzătoare a mijloacelor povestitorului, a individualității sale artistice ireductibile, a „inefabilului" său se vede nevoită să sfîrșească printr-o integrare în serie. Sîntem promovați astfel la un alt nivel al exegezei, unde descoperim o nouă complexitate. Creangă e unul, dar „unul exprimînd pe toți", el ridică limba națională la performanțe de expresivitate încă neatinse, dar n-ar fi izbutit fără încordarea seculară anonimă care l-a precedat. Călinescu pare că aplică în comentarea lui Creangă ideologia *Testamentului* arghezian.

---

[1] G. Călinescu, *Ion Creangă*, E.P.L., București, 1964, p. 381.
[2] *Ibid.*, pp. 381-382.

Numai o șlefuire de veacuri a putut da limbii noastre un asemenea relief încît povestirile lui Creangă să-i datoreze atîta din farmecul lor. „Scriitori ca Creangă nu pot apărea decît acolo unde cuvîntul e bătrîn, greu de subînțelesuri, aproape echivoc și unde experiența s-a condensat în formule nemișcătoare, tuturor cunoscute, așa încît opera literară să fie aproape numai o reaprindere a unor elemente tocite de uz."

Cum se vede, pentru Călinescu echivocitatea e un indiciu de vechime a limbii. Sensul normal al evoluției limbilor este însă continua generalizare și abstractizare, în așa fel încît îndelungata folosință le aduce treptat la o precizare aproape instrumentală. Deci, cu cît este mai exactă o limbă, cu atît poate fi considerată mai veche.

Numai că aici discuția nu se poartă în planul denotativ. Cuvîntul e „bătrîn" pentru Călinescu atunci cînd e „greu de subînțelesuri". Vechimea se leagă de bogăția conotațiilor și echivocitatea nu-i altceva decît o ambiguitate de natură artistică.

Către această interpretare ne conduce și termenul al doilea al frazei călinesciene de mai sus. Caracterizînd fundalul lingvistic al operei lui Creangă, criticul definește parcă însuși procesul de cristalizare artistică de-a lungul căruia o experiență se condensează în „formule nemișcătoare" *(absența sinonimiei,* nu-i așa?), „grele de subînțelesuri" *(omonimie infinită).*

Apariția unui scriitor ca Ion Creangă n-ar fi fost cu putință – vrea să ne spună Călinescu – fără vechimea limbii și fără aptitudinea ei artistică. (Cea din urmă apare tot ca un rezultat al celei dintîi.) Creangă reprezintă piesa centrală în demonstrația criticului tocmai pentru că este atît de aproape (și în același timp atît de departe) de folclor. El nu poate fi explicat decît prin vechime, pe care o confirmă astfel. Creangă este rodul vechimii și semnul ei de distincție.

Dar, și înainte, și după Creangă, virtuțile intrinseci ale limbii și variantele ei literare sînt atent urmărite în paginile *Istoriei* lui Călinescu. „Bogăția extraordinară de colori lirice și de nuanțe psihice" constituie mai mult decît o premisă favorabilă pentru exercițiul scriitoricesc prin care totul se ridică la potențe noi.

Criticul va surprinde cu satisfacție mai ales momentele ivirii unui „tîlc" care depășește „sensul curat al cuvintelor": elogiul conținut în comentariul său nu va fi însă adresat în exclusivitate autorului. Limba română însăși e elogiată implicit pentru că e în stare să transmită asemenea complexe savori.

În *Istoria literaturii române* Călinescu scrie intermitent și un fel de *Apărare și ilustrare* a limbii române. Gest cu totul anacronic, dar, din păcate, încă necesar.

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Capitolul al III-lea

RURALISMUL

Ceea ce trece pentru unii drept semn de neevoluare și tinerețe pentru Călinescu reprezintă o probă sigură de vechime și, implicit, de noblețe. La *getism* vine să se adauge *ruralismul* ca un complement necesar. Vechimea noastră este una rurală și getismul însuși nu-i decît prima ei ipostază. Legătura între getism și ruralism e asigurată de *autohtonie,* care se constituie astfel ca un al treilea criteriu posibil al vechimii.

Pârvan îi considera pe geți un „popor de țărani" și Călinescu, la rîndul lui, nu face decît să observe continuitatea neîntreruptă la noi a unei civilizații țărănești pînă în epoca modernă. E vorba, așadar, de o supraviețuire, de o permanență, nu de o apariție recentă.

Ruralismul nu poate fi considerat un deficit, cu atît mai puțin un deficit de vechime: „Ceea ce îndreptățește pe mulți să susțină tinerețea noastră (ocolind documentația istorică) este forma țărănească a civilizației române. Unii conaționali deplîng această stare și speră că în mod vitejesc ne vom arunca, asemeni popoarelor de culoare de pe alte continente, în cea mai violentă viață de oraș tehnic. Străinii răuvoitori numesc asta deficit de civilizație și exaltă comparativ civilizația lor. Dar tocmai ru-

ralismul nostru constituie dovada suplimentară a marii noastre vechimi."[1]

Vechimea popoarelor agrare e garantată – în concepția lui Călinescu – de însești trăsăturile lor caracteristice. Ele sînt „conservative, regresive, defensive", autohtonia lor imemorială nefiind decît tot o consecință a ruralismului: „Sîntem niște adevărați autohtoni de o impresionantă vechime – scrie G. Călinescu în finalul *Istoriei* mari. Indiferența vădită a țăranului român pentru popoarele înconjurătoare vine din instinctul că acestea sînt mai mult sau mai puțin recente."

Autohtonia, respectiv statornicia sînt legate, firește, de ocupația agrară. Autohtoni sînt însă și locuitorii munților, plecările și reîntoarcerile lor ciclice nu compromit aderența la un anume spațiu și nici stabilitatea unor forme de viață. Mișcările lor milenare pot fi asimilate, cum am observat deja, unei „nemișcări milenare".

De altfel, la Călinescu, trecerea de la civilizația rurală la cea pastorală se face de la o frază la alta fără vreun sentiment de incompatibilitate. După ce vorbește de fizionomia tipică omului de munte – „față brăzdată de vînturile alpine, ochi pătrunzător și neclintit de vultur, ținută rigidă, mutenie" – autorul adaugă următoarea explicație: „Frugalitatea e aceea a popoarelor agrare statornice."[2]

Nu întîlnim la el nici o distincție în genul celei făcute apăsat de Ovid Densusianu între cele două ocupații cardinale din trecutul nostru: agricultura și păstoritul. Cum se știe, Densusianu dezvolta consecințele acestei distincții în planul mentalităților și al producțiilor spirituale.[3] În ce-l

---

[1] G. Călinescu, *Compendiu*, pp. 2-3.

[2] *Ibid.*, p. 2.

[3] *V.* Ov. Densusianu, *Viața păstorească în poezia noastră populară*, vol. I, Editura Casa Școalelor, București, 1922.

privește, Călinescu închipuie o imagine unitară, o fizionomie și un mod de a gîndi și simți caracteristice care sînt rezultate ale unui ruralism conceput generic, un ruralism care include pastoralismul.

Surprinde însă în comentariul său înrudirea stabilită între noi și Europa vestică peste populațiile din imediata vecinătate sau din centrul continentului: „Tipul nostru fizic este total deosebit de al popoarelor vecine și din centrul Europei. Dacă avem afinități cu grupurile meridionale (neotracice sau insulare) nu numai prin împerechere apropiată, ci printr-o înrudire atavică, noi nu regăsim similități pentru fizionomia noastră decît în Occidentul extrem al Europei pînă în Peninsula Iberică și în insulele britanice chiar. S-a vorbit de francizarea păturii noastre culte, însă acela e un fenomen de suprafață. Se poate oricînd controla (și evenimentele au controlat această experiență) că țărănimea română are o simpatie organică pentru lumea vestică. Asta se explică rasial. Celții s-au revărsat acum două milenii și ceva în aceste părți aducînd o civilizație nu total străină. Teoria că geții ar fi goți e dezmințită de fețele noastre. Celtismul nostru e dimpotrivă confirmat..."

Trecem aici peste faptul că evidența constatărilor pare să-l scutească de alte probe pe autor și reținem explicația pe care ne-o dă pentru imaginea trasată cu atîta grăbită siguranță: asemănările noastre depărtate și diferențierile imediate s-ar datora unui *celtism* structural. Sugestii pentru această ipoteză au putut fi găsite, cum am mai spus, în Pârvan, iar ideea unor „urme celtice în spiritualitatea și cultura românească"[1] a provocat în continuare interesul cercetătorilor de la noi.

[1] *V.* V. Cartianu, *Urme celtice în spiritualitatea și cultura românească*, Editura Univers, București, 1972.

De ce preferă însă Călinescu să amestece planurile și să ofere un argument rasial în locul unuia social, altfel spus, de ce nu explică asemănările și deosebirile constatate prin ruralism? Probabil pentru că presimte și evită astfel dificultatea de a generaliza ruralismul la scară europeană și, mai ales, de a-l atribui Europei occidentale. El se mulțumește să vadă o asemănare în „mișcarea prea înceată spre civilizația tehnică", dovedită și de occidentali. Ceea ce nu înseamnă altceva decît un fel de eufemism pentru o opoziție pe care se ferește s-o stabilească în chip explicit, dar care nu rămîne decît să fie dedusă. Și, bineînțeles, respinsă. Căci cum s-ar putea susține cu seriozitate refuzul tehnicii în cadrul civilizației apusene?

Opoziția pe care Călinescu ține să o sublinieze este una între *autohtonii* defensivi, retractili și taciturni, purtători ai unei îndelungate tradiții, și *imigranții* „gălăgioși, gesticulanți zgomotoși, carnivori, ofensivi, cu o mare aptitudine la o «civilizație» ce nu e decît o ignorare totală a geologicului". Întrebarea pe care această opoziție o ridică – și la care autorul nu răspunde – este, însă, următoarea: civilizația așa-zis „tehnică" apare dintr-odată și din neant? S-ar părea că el reia aici distincția – celebră la începutul secolului – între „cultură" și „civilizație" a școlii morfologice germane. Identificarea civilizației cu „tehnica" ar putea îndreptăți o asemenea interpretare. Dar în concepția unui Spengler[1], de pildă, pentru ca civilizația să apară, un întreg proces de evoluție trebuie să-și istovească resursele interne; civilizația este opusă culturii, dar înlăuntrul unui proces organic (biologic chiar). Civilizația reprezintă faza ultimă, „bătrînețea", „anchiloza" unei culturi. În nici un caz, deci, ea nu poate

[1] *Cf.* N. Bagdasar, *Filosofia contemporană a istoriei*, Societatea Română de Filosofie, București, 1930, pp. 238-277.

fi considerată un fenomen recent, un indiciu de tinerețe. Iar disocierile lui Spengler se bazează tocmai pe experiența culturii occidentale al cărei declin îl proclamă.

Discuția lui Călinescu se poartă în afara opoziției dintre „cultură" și „civilizație". Termenii nu apar la el disjuncți, ci alăturați și chiar confundați. El scrie, de pildă: „civilizația și cultura poporului român sînt străvechi" și opune o civilizație rurală alteia citadine, „tehnice", prima raportîndu-se la a doua – precum Dacia la Imperiul Roman – ca la un fenomen relativ recent.

În reprezentarea sa, cele două tipuri de civilizație par date de la început într-o anume distribuție geografică și etnică. Cu alte cuvinte, cei ce dețin o civilizație citadină par a nu fi avut parte de una țărănească. E ușor de admis în felul acesta vechimea civilizației noastre rurale; în plus, de vreme ce există paralel cu cea rurală, civilizația citadină își pierde calitatea din faza ulterioară și superioară.

* * *

În alt context de idei *(Cultura minoră și cultura majoră,* 1937), Lucian Blaga își punea probleme relativ asemănătoare. El relua o altă distincție curentă în epocă, aceea între culturile „majore" și culturile „minore", îndepărtînd însă hotărît prezumția de ierarhie întreținută de termenii înșiși. La fel, respingea imaginea morfologistă a unui organism cultural aflat în momente diferite ale evoluției sale, preluînd însă de la morfologiști criteriul „vîrstei" și atribuindu-i un înțeles diferit – acela de „vîrstă adoptivă".

„Minoră" va fi cultura creată prin prisma structurilor copilăriei, „majoră" – aceea creată prin prisma structurilor maturității omenești. Nu e vorba, se înțelege, de o vîrstă biologică reală, ci de una ideală, totuși e greu de acceptat ideea unei psihologii colective cristalizate în

întregime într-un fel sau altul. E posibilă apariția la un moment dat a unei dominante, dar o exclusivitate e mai greu de închipuit. Așa încît din generalizarea lui Blaga noi am putea reține ipoteza unui mod „minor", de exemplu, ce poate predomina în cadrul unei anumite culturi, dar nu ipoteza unei culturi în totalitate minoră.

De altfel, autorul însuși simte nevoia să opereze o reducție, contrazicîndu-și într-un fel, sau, în orice caz, nuanțîndu-și afirmațiile inițiale. El limitează funcționarea în timp a unei mentalități colective și admite chiar posibilitatea alternanței: „Sunt perioade magic străbătute de atmosfera «tinereții» în tot ce se creează, chiar dacă creatorii nu sînt toți oameni cu adevărat tineri *(Sturm und Drang* sau perioada expresionismului), sînt perioade străbătute de măsura și vigoarea liniștită a «bărbăției» chiar dacă creatorii se întîmplă să fie oameni tineri (clasicismul francez sau german, neoclasicismul contemporan)."[1] Alternanță, așadar, și nu succesiune obligatorie. Relația „minor-major" nu se suprapune cu (și nu o presupune pe) aceea între vechi și nou, între tradițional și modern. Un anumit mod nu este, deci, mai vechi decît celălalt, ele putînd exista independent și paralel.

Curentele numite în paranteză nu coincid însă de la o țară la alta și nici nu acoperă cîte o perioadă cu totul (cu excepția, poate, a clasicismului francez, care, nici el, nu a fost chiar așa de unitar cum pare). Se verifică o dată mai mult faptul că nu există – nici măcar la un moment dat – o cultură „minoră" sau „majoră" în totalitate.

Aplicată însă într-un alt plan, generalizarea lui Blaga ne interesează mai îndeaproape: „Vîrsta adoptivă a oamenilor

[1] L. Blaga, *Trilogia culturii,* Fundația pentru Literatură și Artă, București, 1944, p. 353.

de la sat este în genere copilăria; vîrsta adoptivă a oamenilor de la oraș sau din cetăți este în genere maturitatea."[1] Cultura minoră este, așadar, localizată la sat, autorul observînd „o perfectă afinitate" între sensibilitatea copilăriei și „modul existențial al satului". Deosebirea între sat și oraș devine treptat la Blaga una între „cultură" și „civilizație". Frazele lui, citate adesea, sînt, într-adevăr, memorabile: „...A trăi la oraș înseamnă a trăi în cadrul fragmentar și în limitele impuse la fiecare pas de rînduielile civilizației. A trăi la sat înseamnă a trăi în zarișteă cosmică și în conștiința unui destin emanat din veșnicie."[2]

Precizarea că aceste disocieri se fondează pe experiența autorului cu privire la cultura poporului român ne instalează în fondul discuției și ne sugerează sensul demonstrației sale: „Ne putem foarte bine închipui că pînă mai acum vreo sută și ceva de ani psihologia, structura sufletească «adoptivă» a săteanului nostru de orice vîrstă să fi fost de natură copilărească."[3] De atunci și „de pe urma contactului deformant, direct și indirect, cu civilizația timpului", satul românesc s-a îndepărtat de această structură.

Această limitare implică o nostalgie? Vom răspunde mai tîrziu la întrebare. Deocamdată notăm că autorul nu concepe cultura creată din perspectiva copilăriei ca pe o copilărie a unei culturi. El admite că „o cultură minoră și o cultură majoră pot să fie pînă la un punct realizările plastice ale uneia și aceleiași matrici stilistice"[4], dar asta nu înseamnă că ar fi vorba de două faze ce respectă succesiunea reală a vîrstelor, că ele ar fi vîrste ale culturii înseși.

---

[1] *Ibid.*

[2] *Ibid.*, p. 346.

[3] *Ibid.*, p. 347.

[4] *Ibid.*, p. 349.

În genere, tendința lui Blaga este să construiască un model cultural etern în cadrul căruia modul „major" și cel „minor" să nu constituie etape, vîrste, ci structuri spirituale independente. De aceea vorbește el, pe de-o parte, de dăinuirea uneori milenară a unor culturi „minore" sau „majore", pe de altă parte, de posibilitatea alternanței, nu neapărat de succesiunea strictă „minor-major".

Iată circumscrierea sintetică și sugestivă a notelor specifice celor două structuri: „Copilăria ca structură e imaginativă, pasiv deschisă destinului, spontană, naiv cosmocentrică, de o fulgurantă sensibilitate metafizică, improvizatoare de jocuri fără simțul perenității. Maturitatea e în primul rînd voliționalã, susținut și metodic activă, ea se afirmă cu încăpățînare în fața destinului, își organizează un cîmp de înrîurire, e expansiv-dictatorială, dar și măsurată din prudență, e rațională, are simțul perspectivelor și al trăiniciei, e constructivă. Copilăria manifestă un pronunțat simț pentru totalități nediferențiate, maturitatea excelează printr-un acut simț al diferențierii și pentru domenii specializate"[1].

Remarcăm încercarea lui Blaga de a conferi o dimensiune metafizică viziunii „copilărești", „minore", rurale. O metafizică, desigur, mai aproape de mitologie decît de filozofie, de vreme ce autorul însuși ne spune mai departe că reprezentarea spațială în cultura minoră nu depășește orizontul vizibil, iar cea temporală nu trece dincolo de „durata organică a unei vieți individuale". Dacă în ce privește orizontul spațial constatarea lui Blaga ni se pare îndreptățită, nu credem că reprezentarea timpului este atît de limitată și că unei culturi minore i-ar lipsi cu totul „sentimentul perenității", „arcuirea peste generații", fără

[1] *Ibid.*, p. 350.

de care moștenirea și tradiția n-ar avea nici un sens. Însăși durabilitatea mai mare (recunoscută de Blaga) a culturilor minore față de cele majore e greu de explicat fără conștiința – fie și latentă – a unei transmisiuni.

Această din urmă reprezentare ar fi servit mai bine demonstrația subiacentă a autorului. Căci, dincolo de scopuri pur speculative, discuția angajată de Blaga urmărește stabilirea unui statut de autonomie pentru cultura română „minoră", redefinirea termenilor nefiind decît un mod de a îndepărta prin restricții principiale reproșurile de care aceasta e susceptibilă. Cultura „minoră" nu e o fază premergătoare și provizorie în așteptarea culturii „majore" cu care nu întreține relații de subordonare, criteriul dimensional nu e valabil etc.

Discuția lui Călinescu nu se poartă în aceiași termeni și nu are o asemenea amploare și rigoare teoretică. Preocuparea de sistematizare conceptuală și de clarificare terminologică pare să-i lipsească, punctele sale de vedere sînt mai mult deductibile decît definite ca atare. Criticul simplifică discuția și, printre altele, înlocuiește aprioricul blagian cu imemorialul. El profită însă de distincțiile blagiene chiar dacă nu le adoptă vizibil. Blaga distingea net, pe urmele lui Spengler, „cultura" de „civilizație", dar fără a considera că una o exclude pe cealaltă; în concepția lui, ele sînt ireductibile, dar nu incompatibile. Călinescu nu mai distinge între „cultură" și „civilizație", însă reține dublarea distincției „minor-major" între rural și urban. După cum va reține și refuzul ierarhiei. „Cultura majoră nu este apogeul sau piscul celei minore..."[1], spune Blaga, și această frază esențială îl va fi marcat, desigur, pe Călinescu. Ca și Blaga, acesta evită considerarea lor ca niște faze succesive tocmai pentru

[1] *Ibid.*

că ar fi fost condus astfel, implicit, la recunoașterea inferiorității culturii „minore", sătești, obligate să se maturizeze pentru a deveni o cultură citadină, „majoră".

În raportarea explicită sau implicită a culturii române la culturile străine, tendința lui Călinescu – comună cu aceea a lui Blaga – va fi să sublinieze interdependența și concomitența sau alternanța între „minor" și „major". Cînd vine însă vorba de raporturi interioare culturii românești, respectiv între cultura populară rurală și orală și cea scrisă, citadină, succesiunea nu mai poate fi ignorată.

În *Discursul* său de recepție la Academia Română, din 1934, Blaga definea cultura populară drept un fel de premisă preformatoare a culturii române „majore". „Posibilitățile felurite ale viitoarei noastre culturi majore" se găsesc înscrise – spunea el – în „matca stilistică populară și [în] cele înfăptuite sub auspiciile ei."[1] Desigur, recomandarea autorului era de a depăși, nu de a ne menține în cadrul realizărilor sătești. El nu contesta progresul istoric și nici nu i se împotrivea.

Dar ce altceva s-a înfăptuit sub auspiciile matricei stilistice populare dacă nu însăși cultura română „minoră"? Cultură oricum anterioară „viitoarei" culturi „majore" pe care, fie și indirect, o pregătește. Consecvent cu punctul său de vedere, Blaga elimină însă ipoteza filiației: „Nu cultura minoră dă naștere culturii majore, ci amîndouă sînt produse de aceeași matrice stilistică."[2] Acesta e modul său de a sublinia echivalența celor două culturi.

A recunoaște anterioritatea culturii „minore" și rolul ei pregătitor în apariția – din aceeași matrice – a unei cul-

[1] *Idem, Elogiul satului românesc*, Academia Română, *Discursuri de recepție*, LXXI, Imprimeria Națională, 1937, p. 7.

[2] *Ibid.*, p. 18.

turi „majore" nu înseamnă însă cîtuși de puțin a susține inferioritatea celei dintîi. Succesiunea nu implică neapărat substituție. Cultura „majoră" nu o înlocuiește întotdeauna pe cea „minoră" și însăși persistența unei culturi române minore alături de una „majoră", de dată mai recentă, constituie din acest punct de vedere un argument.

Este ceea ce a înțeles foarte bine G. Călinescu. O dependență directă între modul „major" și cel „minor" se stabilește la el, primul fiind de neînchipuit în absența celui de-al doilea, respectiv cultura citadină fără îndelungatul efort premergător al culturii populare rurale. Pentru Călinescu, modurile „minor* și „major" nu sînt numai echivalente, dar și comunicante. O translație de la primul la al doilea este posibilă, ba chiar mai mult, pregătită și favorizată. Și – adăugăm noi – condiționată astfel. În orice caz, anterioritatea, respectiv vechimea mai mare a culturii „minore" reprezintă pentru el un criteriu de autoritate, nicidecum de subordonare.

* * *

Lipsește din considerațiile lui Călinescu, destul de sumare pe cît de tranșante, o precizare elementară: este opoziția între civilizația rurală și cea urbană o opoziție între Orient și Occident? Mai exact, tipul nostru tradițional de civilizație este sau nu de factură orientală?

Călinescu pare să evite, în genere, o asemenea încadrare, ba chiar, uneori, o refuză. Vorbind, de pildă, despre faptul că vechimea noastră e confirmată printr-un „fatalism energetic", el simte nevoia să adauge: „care nu-i deloc un aspect oriental". Alteori afirmă „vîrsta noastră asiată", înțelegînd însă prin aceasta că avem „ca și chinezii, o puternică expresie rituală și stereotipă"[1].

[1] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 3.

Occidentul se înfățișează însă diferențiat și cu atît mai mult Orientul, de la cel Apropiat, cu care am întreținut relații voite și nevoite, pînă la cel îndepărtat, cu care ne descoperim unele surprinzătoare asemănări. În plus, situarea noastră periferică față de ambele părți, într-o zonă în care iradiațiile unui ipotetic centru spiritual slăbesc și se interferează cu cele emanate din direcție opusă, face mai dificilă stabilirea unei apartenențe sigure. Problema devine însă cu atît mai interesantă și mai acută.

Dacă G. Călinescu evită să califice civilizația noastră veche drept „orientală" este pentru că o asemenea etichetă ar risca să ne „scoată" de pe continent din punct de vedere spiritual. Or, așa cum ține el să precizeze, „țările române n-au fost niciodată în afara Europei și începuturile lor dezvăluie o puternică ținută feudală". Legăturile cu Occidentul sînt subliniate cu fiecare prilej, uneori istoricul literar insistînd să precizeze cel puțin filiera occidentală prin care ni s-a transmis o îndrumare sau chiar o operă de sursă orientală certă. Este cazul unor cărți populare, al *Halimalei,* printre altele, tradusă mai întîi în franceză și apoi în neogreacă, de unde ajunge la noi. În afara unei „penetrații directe și orale", funcționează și acest circuit mai complicat, așa încît Călinescu e îndreptățit să spună (rezumînd demonstrațiile lui Cartojan[1]) că „orientalismul secolului XVIII francez ne venea prin Apus".

Prin aceasta, cultura română veche nu era însă mai puțin orientală. Nu e vorba, de altfel, de a absolutiza în izolare trăsăturile unei anumite civilizații sau culturi, ci de a recunoaște în structura lor un model distinctiv. Similitudinile și influențele nu trebuie să acopere o diferență specifi-

[1] *V.* N. Cartojan, *Cărțile populare în literatura românească*, vol. II, Fundația pentru Literatură și Artă, București, 1938.

că mai mult sau mai puțin constitutivă. Ținînd, așadar, de Europa, respectiv de Occident, prin legături originare, virtualități și ecouri izolate, cultura veche românească rămîne înscrisă, totuși, în tiparul oriental.

Criteriul decisiv (pe care Călinescu nu-l precizează) într-o asemenea apreciere îl oferă însăși literatura, mai exact absența ei. E vorba de literatura propriu-zisă, adică de texte, în primul rînd, și, în al doilea, de un *sens estetic preeminent.* Această literatură nu se confundă nici cu producțiile populare orale, de multă vreme existente, nici cu scrierile lipsite de intenție artistică, aservite altor scopuri, din perioada veche a culturii noastre.

„Ideea de literatură în sens occidental avea să străbată greu", recunoaște Călinescu. „Trebuia s-o pregătească alunecarea înceată a moravurilor și pentru asta nu era de ajuns ca puțini să meargă în Apus, ci ca acest Apus să descindă aci." Descoperirea literaturii se confundă, așadar, pentru noi cu „descoperirea Occidentului". Așa se și intitulează perioada respectivă (1779-1826) în *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent.*

„Adaptarea la noțiunea de literatură a Occidentului" marchează intrarea într-un alt cîmp gravitațional de influențe, plasarea pe o altă orbită spirituală. Desigur, sub presiunea unor factori determinanți au loc mutații care inserează și alte domenii ale civilizației, dar barometrul cel mai sensibil al schimbării rămîne literatura.

Înnoirea spectaculoasă produsă prin adoptarea literaturii este însă de natură să arunce o lumină falsă asupra organismului cultural care o înglobează și care riscă să i se atribuie aceeași vîrstă. Absența literaturii nu înseamnă absența culturii și, dacă pentru cea dintîi occidentalizarea înseamnă începutul, pentru cea de a doua nu reprezintă decît o etapă.

Călinescu nu clarifică suficient termenii unei demonstrații a cărei concluzie e, totuși, cît se poate de răspicată. Literatura în sensul modern, complex, al termenului este o achiziție recentă, ea se așază însă pe mult mai vechi sedimente. Rădăcinile ei se prelungesc în vechea cultură țărănească și se pierd în imemorial, adică în folclor. Relativa ei întîrziere nu trebuie să anuleze o continuitate și să provoace impresia falsă de gol spiritual și istoric. Saltul calitativ pe care apariția literaturii îl reprezintă este de neconceput fără acumulări îndelungate, fără o tradiție culturală viabilă.

Dar să-l ascultăm pe G. Călinescu: „Cînd prin urmare studiem literatura română, e greșit să măsurăm cu dimensiuni superficiale. Civilizația și cultura poporului român sînt străvechi și literatura nu-i decît o formă secundară și deloc obligatorie. Condițiile politice au lipsit pentru o cultură de salon și azi încă sforțările constructive sînt culcate la pămînt. Poporul român a avut ca mijloc de perfecțiune sufletească limba superioară, riturile, tradițiile orale, cărțile bisericești. Cînd întîiele cronici se iviră, ele atestau o expresie rafinată, efect al unei înaintări culturale neîntrerupte. Nouă este numai literatura de tip occidental (poezie profană, proză analitică, dramă). Cînd o adoptam, aduceam un suflet experimentat și două sute de ani ne-au fost de ajuns să producem o literatură superioară, de mulți invidiabilă."[1]

Am putea spune, parafrazîndu-l, că, în acest pasaj, Călinescu încearcă să anuleze secolele de întîrziere relativă în folosul unei existențe imemoriale. Turul de forță al autorului nu se face însă fără artificiul restrîngerii unui concept – acela de *cultură* –, care primește o accepție spe-

[1] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 4.

cială, deosebită în orice caz de cea curentă, de vreme ce nu subîntinde și literatura. Un fel de a recunoaște că acest tip de cultură nu poate fi decît unul oriental.

G. Călinescu nu e interesat să facă disocieri înlăuntrul acestei culturi a cărei vechime e măsurată altfel decît a celei „de salon". El nu scoate tradiția țărănească din conglomeratul oriental, dimpotrivă, vorbește la un loc de „rituri, tradiții orale, cărți bisericești", încercînd să le constituie ca un bloc masiv, existent cu mult înaintea adoptării tiparelor occidentale. Discuția sa în jurul vechimii rămîne, în orice caz, indestructibil legată de ruralism. Dar ruralismul va fi abordat și în sine, nu numai ca argument esențial al vechimii, pentru valorile lui adînc implicate în însăși structura spirituală a poporului român.

* * *

G. Călinescu face el însuși o evidență din faptul că prin afirmarea unei tradiții anterioare occidentalizării se opune punctului de vedere lovinescian. Cum bine se știe, în *Istoria civilizației române moderne* Lovinescu își fonda întreaga sa concepție pe absența unei tradiții constituite ca atare și fixate „în multiplele forme ale culturii"[1]. El admitea, totuși, prezența unui „element fix" rezidînd în *latinitate* (nu ca formulă somatică, ci mentală). Istoria noastră pînă în veacul al XIX-lea, desfășurată în mediul „de dizolvare morală"[2] al vieții răsăritene, este considerată ca o abatere de la virtualitățile rasei, de la „esența sufletului românesc"[3]. Abia contactul integral cu civilizația și cultu-

[1] E. Lovinescu, *Istoria civilizației române moderne,* vol. III, Editura Ancora, București, 1925, p. 156.

[2] *Idem, op. cit.,* vol. I, 1924, p. 13.

[3] *Ibid.,* p. 21.

ra apuseană ce a avut loc în secolul al XIX-lea a însemnat „o reluare a adevăratei continuități etnice și ideale"[1].

Și pînă atunci, la originea oricărui element de progres a stat o influență occidentală: „Începînd cu veacul al XV și pînă în veacul al XIX, istoria culturii românești și-a însemnat [...] progresele sub influența apusului: în veacul al XV, prin propaganda husită, cele dintîi manuscrise românești; în veacul XVI, prin propaganda Sașilor, cele dintîi tipărituri românești; în veacul XVII, prin influența culturii polone, marea operă de creațiune a istoriografiei moldovenești; în veacul XVIII, prin legătura cu Roma, întărirea conștiinței naționale și creațiunea filologiei românești. Reprezentînd un contact integral cu apusul, sub îndoitul aspect al culturii și al economiei, abia veacul XIX înseamnă descătușarea deplină a poporului român din robia influențelor răsăritene; schimbîndu-și orientarea vieții spirituale și materiale spre apus, el a determinat o revoluție privită de unii istorici tradiționaliști ca o soluție de continuitate, dar pe care noi o considerăm, dimpotrivă, ca realizarea definitivă a tuturor influențelor parțiale ale celor patru veacuri de istorie națională. Nu numai intensă, ci și complexă, ea reprezintă o revoluție culturală, națională și socială."[2]

Civilizația și cultura română sînt datorate, așadar, în exclusivitate contactului cu Occidentul și singura soluție eficientă pentru dezvoltarea lor viitoare o constituie imitația în continuare a modelelor lui. Lovinescu amendează, se știe, teoria maioresciană a „formelor fără fond", insistînd asupra funcției stimulatoare a formelor. Aceste forme „goale", care sfîrșesc însă prin a-și crea un conținut, reprezintă

[1] *Ibid.*, p. 22.
[2] *Ibid.*, pp. 45-46.

pentru el singura alternativă la „barbaria orientală"[1]. Termenul însuși de „barbarie orientală" e reluat de la Maiorescu, partizan al unei evoluții organice, lente, și dușman al formelor exterioare, al „stafiilor fără trup"[2], dar și al stării vegetative în care a fost „cufundată" societatea românească pînă în secolul al XIX-lea.

Deși consideră tradiția noastră orientală „un amestec de elemente eterogene"[3], Lovinescu nu operează disocieri în cadrul ei și o respinge în bloc. Susținătorilor ei Lovinescu le cere un inventar, un „corpus" al elementelor de cultură tradițională. Gestul e, bineînțeles, retoric. „Numai arareori, spune el, ancora civilizației române se lovește de terenul solid al tradiției naționale."[4]

De-a lungul întregii sale lucrări, Lovinescu insistă asupra lipsei de consistență a formelor instituționale și culturale ale Evului Mediu românesc. Pretextul i-l oferă de fiecare dată soluțiile organiciste atît de des recomandate în istoria culturii noastre, de la Mihail Kogălniceanu pînă la Rădulescu-Motru. Trecutul nostru nu putea servi însă nici ca reper, nici, cu atît mai puțin, ca model, așa cum pretindeau doctrinele evoluției organice. Calea aceasta normală, a *evoluției,* presupunea existența unei baze tradiționale care să se configureze într-o *epocă clasică,* adică într-un moment de supremă expansiune națională.

Cum un asemenea punct de plecare ne lipsește, propășirea societății românești nu putea avea loc prin reforme fondate pe tradiție, ci numai pe cale revoluționară, adică prin imitație integrală: „Ca și la alte popoare înapoiate [...]

---

[1] *Idem, op. cit.,* vol. II, 1925, p. 134.

[2] T. Maiorescu, *În contra direcției de astăzi în cultura română,* în *Critice,* vol. I, Editura Minerva, București, 1915, p. 156.

[3] E. Lovinescu, *op. cit.,* vol. III, p. 157.

[4] *Idem, op. cit.,* vol. I, p. 98.

civilizația noastră nu se putea deci forma decît revoluționar, adică brusc, prin importație integrală, și fără refacerea treptelor de evoluție ale civilizației popoarelor dezvoltate pe cale de creștere organică."[1]

Această dezvoltare în salturi n-ar fi explicabilă altfel decît în absența unor forțe de rezistență, a unui „trecut cert", a unei tradiții autoritare. Acordul final al *Istoriei civilizației române moderne* sună astfel: „Tocmai lipsa unei tradiții puternice, unită, de altfel, și cu lipsa unei autorități organizate, a făcut posibilă o transformare atît de bruscă a civilizației noastre în sens revoluționar."[2]

Aici este punctul de maximă opoziție între concepția lovinesciană și cea călinesciană. Pentru Călinescu, această transformare bruscă și rapidă se explică, așa cum am văzut, tocmai prin existența unei tradiții îndelungate, reprezentate nu atît în formele ei concrete, greu reconstituibile, cît ca o exersare a facultăților creatoare ale poporului nostru, fără de care cuceririle moderne ar fi de neînchipuit. Din faptul că în formele actuale e dificil să recunoaștem formele vechi nu trebuie trasă încheierea că acestea n-ar fi existat sau că n-ar fi avut consecințe. Adoptarea tiparelor occidentale și refacerea grabnică a handicapului de cîteva secole n-ar fi fost posibile fără continuitatea unui efort spiritual. Adaptarea noastră rapidă nu infirmă, ci confirmă existența unei tradiții cu mult anterioare.

Polemica dintre G. Călinescu și E. Lovinescu, menținută aproape o viață la flacăra orgoliului, pare să-și găsească un ax în această atitudine diferită față de tradiție. Diverse alte contraziceri sînt, într-un fel sau în altul, reductibile la ea.

---

[1] *Idem, op. cit.*, vol. III, p. 189.

[2] *Ibid.*, p. 191.

Încă în 1927, Călinescu reacționa împotriva sincronismului lovinescian, mai precis împotriva principiului contagiunii prin idei. Acestora din urmă el nu le recunoștea eficiența practică, nu le acorda – ca Lovinescu – un rol configurator. Ceea ce se aseamănă sub raportul ideilor se poate deosebi sub raportul actelor. Ideile ca idei, ca forme pure, sînt contagioase, actele sînt întotdeauna specifice – susținea el. „Căci actul fiind expresie, reacțiune, are îndărătul lui tot sufletul individual și ca atare în primul rînd ceea ce este aproape și adînc și mai apoi ceea ce este general și accidental."[1]

Trecînd peste imprudența teoretică din finalul acestei fraze (cum s-ar putea admite cu teoretică seriozitate că generalul este... accidental?), notăm, împreună cu Călinescu, adevărul elementar că actualizarea unei idei este întotdeauna specifică. Sensul polemic dat acestei observații este însă lipsit de obiect, căci Lovinescu scria la rîndu-i: „Trecute prin medii cu un indice de refracție variabil, ideile se naționalizează, totuși..."[2]

Pentru Călinescu disputa era mai ales de ordin practic. El desparte atît de răspicat ideile de fapte tocmai pentru a dovedi că sincronismul unora nu atrage după sine în mod automat sincronismul celorlalte. Prin această rezervă și prin sublinierea caracterului artificial al imitației, el se situa pe o poziție net maioresciană, pe care contextul epocii sale o colora în chip caracteristic. Iată aplicația lui la literatura română: „Urbanismul analitic al literaturii franceze este un fenomen specific pentru Franța. Aceeași

[1] G. Călinescu, „Cauze imperceptibile... în strînsă interdependență", în *Sinteza,* nr. 2, mai 1927, p. 19.

[2] E. Lovinescu, „Sincronism și diferențiere", în *Sburătorul,* nr. 10, aprilie 1927, p. 121, reluat în *Istoria literaturii române contemporane,* vol. III, Editura Ancora, București, 1927, p. 2.

urbanizare voită în literatura română poate fi o imitație, dacă privim faptele superficial; în realitate e o manifestare specifică pentru culturile primitive ce vor să țină în chip artificial pasul vremii..."[1]

Oricît ar părea de ciudat, Lovinescu nu susține altceva. Și pentru el urbanizarea este o manifestare specifică pentru culturile primitive ce vor să țină pasul vremii. Această manifestare este *voită* pentru că e cerută de sensul însuși al progresului social și este *artificială* pentru că întrerupe ritmurile seculare ale unei evoluții lente. Bineînțeles, la Lovinescu termenii de „artificial" și „voit" nu ar avea nimic peiorativ, urbanizarea, fie ea voită, artificială sau formală, reprezintă singura șansă a unei societăți primitive.

Deosebirea esențială între cele două păreri aici e, în aprecierea vîrstei societății și culturii românești. Tocmai pentru că nu consideră primitivă cultura română, lui Călinescu îi apare drept artificial urbanismul analitic urmărit cu orice preț în literatură. Urbanismul analitic este specific, adică organic, literaturii franceze; același urbanism introdus în literatura română este artificial, adică nepotrivit specificului societății românești.

O opoziție e implicată aici între „artificial" și „organic", precum și ideea că o cultură veche are dreptul la o evoluție organică. Dar, dacă lucrurile stau astfel, de ce să pară artificială prezența urbanismului analitic în literatura română, cînd el este o manifestare specifică unei culturi cu o îndelungată tradiție? Călinescu intră, fără să-și dea seama, într-o masivă contradicție logică: ori cultura română e veche și, ca atare, urbanismul analitic reprezintă un fenomen normal în evoluția ei, ori ea e tînără și atunci o asemenea apariție este încă prematură, forțată, artificială. Mai tîrziu,

[1] G. Călinescu, *op. cit.*

el va disocia în mod explicit (cum am văzut deja) între cultură și literatură, mai precis între vîrsta literaturii și cea a culturii române, și nu va mai considera (cum vom avea ocazia să vedem) urbanismul analitic un fenomen artificial și superficial.

Pentru Lovinescu, urbanizarea și analitizarea literaturii române nu reprezentau altceva decît o replică normală, o adecvare firească la exigențele societății românești. În treacăt fie spus, se uită adesea că sincronismul în accepția lui Lovinescu presupunea și o corespondență între stadiile evoluției literare și sociale interne. Lovinescu își caracteriza epoca tocmai prin „tendința de sincronizare a literaturii cu evoluția societății, adică de îndepărtare de spiritul rural, de la baza ei, sub forme evoluate"[1].

Fie și numai din acest scurt pasaj, se poate deduce sensul sincronismului lovinescian. El este, mai cu seamă, un antiruralism. *Istoria civilizației române moderne* și *Istoria ideologiei literare* (primul volum din *Istoria literaturii române contemporane)* conțin afirmații încă mai radicale în această privință. Autorul recunoaște „caracterul mai mult rural al literaturii române", precum și faptul că reprezintă „un fenomen determinat de înseși condițiile vieții din trecut a poporului nostru", dar apreciază ca reacționară ideologia „mișcărilor culturale ce se străduiesc să-l mențină ca pe singurul posibil"[2]. Sufletul rural al poporului nostru – adăuga el – s-a realizat desăvîrșit în Creangă și Coșbuc; literatura lui nu se poate fixa însă într-o formulă parțială și insuficientă prin idealitate.

Lovinescu nu contesta, deci, desăvîrșirea inspirației rurale, ci numai exclusivitatea ei, reclamată într-un fel sau

[1] E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane,* vol. III, p. 6.
[2] *Idem, op. cit.,* vol. II, p. 212.

altul de tradiționaliști. Mai exact, el înțelegea să o limiteze la trecut și să califice drept anacronică stimularea ei în continuare. Dreptatea era de partea lui cînd denunța „insuficiența" unei formule ideologice și critice; el își extindea însă nemulțumirea și asupra formulei literare, căci iată concluzia lui: „Nu există popor în Europa care să fi rămas la această literatură rurală, oricum inferioară."[1]

Cum se vede ușor, refuzul exclusivității literaturii rurale face loc afirmării nete a inferiorității ei. Dar nu numai literatura are o structură rurală, ci și limba noastră. Din această cauză, crede Lovinescu, ea este „atît de înapoiată"[2]. Combătînd cu îndreptățire limitarea limbii române la „fondul său rustic"[3], el recomandă neologizarea și intelectualizarea ei continuă. O opoziție este instituită între limbajul modern, intelectualizat și „limba pur materială a țărănimii"[4]. O dată mai mult, ruralismul primește o calificare negativă. I se recunoaște numai legitimitatea istorică, manifestările lui în actualitate sînt considerate aproape întotdeauna sub semnul refuzului, al concesiei, al peiorativului.

Lovinescu nu era singular în susținerea unui asemenea punct de vedere. El avea chiar și predecesori, de n-ar fi să ne gîndim decît la Mihail Dragomirescu, adept al tezei primitivității literaturii noastre, ori la Ovid Densusianu, eminent (printre altele) folclorist și inițiator (în paginile *Vieții noi*) al unui program antiruralist. Amîndoi acești autori respingeau de pe poziții autonomiste exclusivismul și, în genere, tendenționismul țărănist, ultimul dintre ei fiind un promotor (fără prea mare ecou) al temelor citadine și al mijloacelor literare moderne.

---

[1] *Ibidem.*
[2] *Ibid.*, p. 224.
[3] *Ibid.*, p. 222.
[4] *Ibid.*, p. 224.

Dar cel care și-a cîștigat, nu prin opera lui, ci printr-un gest de spectaculoasă ostentație, reputația de ireductibil antițărănist a fost Duiliu Zamfirescu. Faimosul lui *Discurs* de recepție la Academie (1909) era îndreptat împotriva „poporanismului în literatură": sub acest nume, autorul viza însă nu numai poporanismul propriu-zis și sămănătorismul, ci o bună parte a tradiției noastre literare și a literaturii de peste munți (Coșbuc și Goga în mod deosebit). El reproșa acestei literaturi incapacitatea de a depăși contingentul pentru a se înălța pînă la idealitatea „miragiului"[1]. Valoarea de șoc a discursului era potențată și de o revizuire a cultului pașoptist pentru poezia populară și a credinței în calitatea de poet înnăscut a românului.

Duiliu Zamfirescu nu și-a propus să menajeze mentalitatea tradițională ori să o submineze prin aluzii ironice, ci s-o clatine, dacă nu chiar s-o răstoarne. Negația sa este una frontală, considerațiile lui nu sînt prevenitoare, ci provocatoare. Reacția în epocă a fost amplă, quasiunanimă și violentă. (E semnificativ faptul că tînărul pe atunci Lovinescu a simțit nevoia să intervină și să-l apere pe Duiliu Zamfirescu de acuzația de a fi un „hulitor"[2] al țărănimii și al Ardealului.)

Exagerările autorului au fost urmate de exagerările adversarilor săi, care au reușit să impună posterității o imagine în bună măsură deformată cu privire la esența intervenției sale. Mai întîi, Duiliu Zamfirescu nu nega virtuțile poetice ale românului, ci numai absolutizarea lor în dauna altora nu mai puțin definitorii și, în plus, probînd în „cauzalitatea noastră sufletească" descendența latină. „Și atunci

[1] D. Zamfirescu, „Poporanismul în literatură", în *Convorbiri literare*, nr. 11, nov. 1909, p. 1205.

[2] E. Lovinescu, *Critice*, vol. IV, ed. 1916, p. 71.

de unde slăbănoaga credință că românul e născut poet?"[1], se întreabă autorul, aruncînd o primă săgeată împotriva „poporanismului". Nici valoarea estetică a creațiilor populare nu o contesta Duiliu Zamfirescu, dar credea că, prin însăși atingerea ei, acestea își pierd caracterul anonim și colectiv. Nu folclorul era negat, ci activitatea de culegător a lui Alecsandri, care a introdus „dulcegării sentimentale în viața versificată a poporului nostru", dînd astfel un rău exemplu. După el, alții „au creat tipuri de țărani și țărance ce n-au existat niciodată!"[2]

Imputînd scriitorilor „poporaniști" pe de-o parte absența lirismului și a mirajului, pe de altă parte incapacitatea de „a face oamenii vii"[3], autorul *Vieții la țară* condamnă și un anumit exclusivism al tematicii țărănești. El recomandă alte obiective, de pildă urmărirea acelor destine spectaculoase pe care drenajul politic[4] al unei societăți convulsionate le impune atenției observatorului lucid.

Fără să facă discriminări principiale, recunoscînd, dimpotrivă, că și sufletul țărănesc îl poate interesa pe literat, Duiliu Zamfirescu formulează, totuși, o rezervă capitală: „Cei mai mari creatori de caractere omenești nu se ocupă de suflete simple, pentru că acelea sînt ca neantul, fără evenimente"[5]. Ideea reducției psihologiei țărănești se va instala ca o prejudecată durabilă în conștiința intelectualului român de extracție citadină sau angajat prin opțiunile sale estetice în frontul de luptă antitradiționalist. La E. Lovinescu ne-am referit deja, la Camil Petrescu ne vom referi mai tîrziu. Și

[1] D. Zamfirescu, *op. cit.*, în *Convorbiri literare*, nr. 10, oct. 1909, p. 1090.

[2] *Idem.*

[3] *Ibid.*, p. 1207.

[4] *Ibid.*, p. 1209.

[5] *Idem.*

alte accente ale revizuirii inițiate de Duiliu Zamfirescu vor fi reluate și chiar amplificate în deceniile următoare, cînd raportul de forțe se schimbă și ideologiile se diversifică.

În deceniul al treilea, un Felix Aderca, de exemplu, polemizînd cu autohtonismul *Gîndirii* și cu instituționalizarea cultural-ortodoxistă încercată de Nichifor Crainic, va susține, pe de-o parte, absența oricăror tradiții naționale, pe de altă parte, lipsa lor de semnificație artistică în cazul în care ar exista. Cîte sînt, întreba el retoric, „izvoarele de inspirație autohtonă ca să nu devie fiecare un șablon?"[1] Factorul tradițional era așezat într-un raport de incompatibilitate cu însuși principiul creației: tradițiile „elimină originalitatea artistului creator a cărui întîie și absolută lege de existență e diferențierea"[2]. Dar, subliniază Felix Aderca ironic și consolator, „...în ce privește viața sufletească a românilor, din fericire tradiții nu sînt"[3].

Exagerările de acest fel se explică, desigur, prin imperativele polemicii antitradiționaliste. Pe măsura citadinizării societății românești, apar însă puncte de vedere destul de autoritare conform cărora tradiția noastră culturală n-ar fi decît un spațiu vacant iar ruralismul un moment penibil. Unii intelectuali dintre cele două războaie resimt orice întîrziere asupra tradiției noastre rurale ca pe o abatere, ca pe o piedică în calea rîvnitei modernizări. Nu puțini o ignoră, atunci cînd nu o contestă cu violență.

* * *

Împotriva lor și împotriva ignoranței străinilor afirmă G. Călinescu valoarea și demnitatea tradiției noastre rura-

[1] Felix Aderca, *Mic tratat de estetică (sau lumea văzută estetic)*, Editura Ancora, București, f.a., p. 211.

[2] *Ibid.*, p. 207.

[3] *Idem.*

le. Istoria lui literară în genere se constituie din acest punct de vedere ca o mărturie pentru ruralism, ca o apărare a lui, ca o demonstrație a potențelor lui creatoare. Occidentalizarea, respectiv citadinizarea, e salutată de critic, care acceptă criteriile și exigențele ei, fără a trece însă cu vederea prezența factorului tradițional.

În orice caz, pentru el există o civilizație țărănească, deloc sinonimă cu așa-numita „barbarie orientală", o tradiție eficientă în ordine morală și artistică interzicînd „primitivismul" atribuit. Din perspectiva unei culturi citadine avansate, în limitele căreia nu mai încap manifestările tradiției rurale, perpetuarea acestora la noi reprezintă un semn de „tinerețe", adică de înapoiere. Cu alte cuvinte, s-ar trăda în acest fel caracterul incipient al culturii noastre.

Accentul pledoariei călinesciene va cădea tocmai aici: prezența acestor elemente tradiționale alături de operele unei culturi citadinizate – sau chiar în cuprinsul lor – măsoară „vîrsta noastră asiată", altfel spus, o vechime apropiată de cea a civilizațiilor fondatoare. Fără tradiția orală anterioară, progresul rapid al literaturii e greu de închipuit. Departe de a fi un element retardatar, ruralismul conferă o consistență suplimentară noilor tipare. El nu servește doar ca bază, ca punct de plecare, ci și ca factor constitutiv.

Nu numai în fazele ei de formare, literatura noastră se dovedește decisiv marcată de ruralism. Mulți scriitori acuză o origine țărănească și încă mai mulți își iau temele din lumea satelor; uneori chiar și mijloacele artistice. Cîte o „promoție a ruralilor" apare în fiecare epocă a istoriei literaturii române.

* * *

Reabilitarea satului românesc, a culturii și civilizației lui are loc la G. Călinescu nu numai în texte cu caracter programatic, ci și în referirile directe la un scriitor sau al-

tul, în analizele la obiect. Universul spiritual rural e recompus din mărturiile literaturii, dar și din experiența directă a criticului supusă necesităților exegezei. Reabilitarea se desfășoară, ca și exegeza, pe mai multe planuri.

Primul dintre acestea aparține biografiei, mai precis mediului social, istoric și geografic din care iese un anumit scriitor. Călinescu nu va pierde prilejul de a atrage atenția asupra organizării economice și spirituale a satului românesc, mai ales dacă scriitorul respectiv e dintre „carpatini", adică dintre aceia care, de o parte sau de alta a munților, sînt deținătorii privilegiați ai unor tradiții nealterate, ai unei durabile specificități.

Mai ales din acest teritoriu își alege Călinescu exemplele pentru a dovedi *existența unei civilizații țărănești bine întemeiate și rezistente* în ciuda unei istorii de atîtea ori vitrege. Satul românesc carpatin nu este așezat la întîmplare, viața lui nu e haotică și instinctuală, întocmirile lui nu sînt rezultatul improvizației. O spiritualitate se lasă recunoscută în demnitatea ținutei și în vorbirea densă, aproape rituală. Tradiția se verifică în obiceiuri multiple și în înțelepciunea impersonală a proverbelor. Și, odată cu ea, și străvechimea.

Dintre scriitorii al căror mediu de origine ilustrează trăinicia și forța de iradiere a civilizației țărănești nu putea, desigur, lipsi Ion Creangă. Iată cum începe capitolul consacrat lui în *Istoria literaturii*. Descripția geografică, geologică, silvică nu are alt rost aici decît de a surprinde modul în care satul se înscrie în peisaj: „Pe stînga Siretului, urmînd spre izvoarele lui, de jos și pînă sus în Maramureș și Bucovina se ridică munții ca o spinare ce lasă coaste de o parte și de cealaltă, în Transilvania și Moldova, printre care curg pieziș apele bulbucoase ale Moldovei, Bistriței și Trotușului. Șira munților e calcaroasă, dominată de maiestosul Ceahlău, iar trecătorile apelor cu pereți înalți și strîmți,

brazi negri și drepți, fagi, stejari, iar mai spre stîncărie jnepi și ienuperi acoperă înălțimile. Apele curg în clocote peste bolovani, mai înguste ori mai largi, presărate de copaci retezați și de plute. Acolo unde pădurea se mai ostoiește se zăresc pe poloage turmele. Satele se îndeasă pe marginea apei, spînzurate aproape, căutînd să fure din deal. Casele de bîrne încheiate sînt mici, muruite și văruite, cu căciuli de șindrile, cu o prispă joasă în față. Înăuntru o odaie, două, cuptor mare, tavan de grinzi, scule puține, rudimentare și crestate, lînuri, burdufuri de brînză, piei, blănuri, căci oamenii sînt harnici. Unii taie grinzi în păduri și le împing la vale pe Bistrița slujindu-se de un topor lung cu cioc, alții sînt oieri, stau vara cu turmele în munte, iar pe toamnă se lasă la iernatic spre Iași. Și bărbații și muierile călăresc."

Preferința deloc întîmplătoare a lui Călinescu pentru satul de munte, pentru civilizația carpatină face ca pledoaria sa în favoarea ruralismului să-și scoată argumentele nu atît din datele furnizate de viața și economia agrară, cît din aspecte legate de alte ocupații specifice zonei ca păstoritul, în primul rînd, tăierea lemnelor în păduri, plutăritul etc. Mai trebuie remarcată în demonstrația sa interferența planurilor și a temelor și, uneori, convergența lor. În cazul de față, ruralismul (pastoralismul, de fapt) se întîlnește cu getismul: „Fiind get mai mult decît oricare român din vale, omul de munte e cumpătat la vorbă, arhaic în purtări, calendaristic (întîlnirile ciobanilor sînt ritmice, în dependență de transhumanță). [...] Poporul de aici reprezintă un neam european bătrîn, ca și Celții, existînd cu mult înaintea noroadelor venite în vale."

Ruralismul nu e numai o garanție de vechime și continuitate, dar și de unitate etnică: „Lanțul acesta de munți, cu toate crestele și povîrnișurile sale alcătuiesc o singură țară și între țăranul de lîngă Piatra moldovenească și cel de lîngă

Bistrița ardeleană aproape nu e deosebire. Leagănul tuturor e la mijloc, în Maramureș. [...] Strămoșii lui Creangă, dinspre mamă, s-au tras încoace de prin Maramureș pe la sfîrșitul veacului al XVIII-lea. Familii întregi de mocani din Ardeal s-au strămutat pe valea Bistriței, în care multe sate sînt de componență transilvană. Moșul și strămoșul povestitorului se născuseră dincolo. Chiar și după tată, Ștefan sin Petrea Ciubotariul, Creangă s-ar putea să fie ardelean."

Se tot vorbește de „monografia satului românesc" în opera lui Creangă, Coșbuc și Goga. O asemenea monografie întreprinde însă Călinescu însuși în chip de introducere la studiul operei lor. Descrierea Țării de Sus a lui Creangă este succintă, aproape generică, universul rural e recompus din elementele lui esențiale, fără nici un detaliu în plus care să trădeze o atenție specială sau vreo participare. Notația nu se vrea decît exactă, autorul mizează pe elocvența în sine a datelor geografice și sociologice.

Dacă ținutul lui Creangă este văzut de sus, de deasupra spinărilor de munți ce coboară spre Moldova și Ardeal ca într-o panoramă cu care s-ar putea deschide o eventuală ecranizare a *Mioriței,* satul lui Goga este parcurs la pas dinspre Sibiu, pe mai toate ulițele pînă la dealurile cu arătură, de unde totul este îmbrățișat încă o dată într-o privire cuprinzătoare.

Intenția unui studiu etnografic este vădită în parcurgerea tuturor compartimentelor vieții rurale, în neomiterea nici unui detaliu semnificativ. Descripția e amănunțită: a peisajului, a gospodăriilor, a interioarelor acestora, a fizionomiilor. Observația este seacă, uneori chiar brutală, evitînd în orice caz pitorescul idilic și efuziunea romantică. Nimic din sentimentalismul evocărilor sămănătoriste în aceste pagini aplicate atît de strîns la obiect, încît parcă vor să elimine orice interval interpretativ. Autorul refuză

exaltarea, își reține vibrația, nu vrea să tulbure printr-o atitudine personală cursivitatea sobră a descrierii: „Oamenii sînt în genere săraci, istoviți de muncă, satul fiind împins în munții pietroși, fără locuri de arătură. Cei mai înstăriți au cîteva bucăți de semănături ori de fîneață, risipite «la deal», uneori la depărtări mari. Cînd prin august lumea merge la coasă, pe la colibi, satul rămîne pustiu în paza cîtorva mătuși și a copiilor. Dar sînt și oameni cu stare. Unii au turme duse la munte sau fac cărăușie cu blăni de brad. Satul e foarte vechi, pomenit în documente din evul de mijloc cel mai neguros și asta se vede pe fața oamenilor și uneori în degenerarea lor."

Cu toate că relatarea ține să fie cît mai obiectivă și amănuntele oferite cît mai firești, impresia de ansamblu este măreață în tipicitatea ei. Faptul că evocarea nu este lirică nu trebuie să ne inducă în eroare. O pledoarie este mascată aici într-o sinteză epică. Se poate spune despre evocarea călinesciană a Rășinarilor ceea ce autorul însuși spune despre povestirea lui Creangă, și anume că reprezintă „un tablou antropologic și etnografic desăvîrșit"[1].

* * *

După ce a compus o imagine globală, de o concretețe tipică generalizantă, criticul devenit romancier introduce, în sfîrșit, în scenă eroul principal, adică scriitorul devenit personaj:

> ...În acest sat s-a născut Octavian Goga la 1 aprilie 1881, dar nu ca fiu de țăran curat, ci de popă. Prin mamă se cobora din popa Bratu la care trăsese Eminescu adolescent; taică-său, Goga, nu pare de aici. Cu ochii ca apa mării, cu fața unei bătrîne de rasă străveche părînd tînără prin convertirea în fizio-

[1] G. Călinescu, *Ion Creangă*, p. 369.

nomie masculină, Goga nu semăna cu totul a rășinărean. Totuși reprezenta în genere tipul ardeleanului din punctele cele mai vechi. Era un țăran fără îndoială, dar un țăran de o rasă așa de bătrînă și neprimenită încît avea fineți de aristocrat. Liniile îi erau subțiate, ascuțite, oasele mici, delicate. Țărănia lui era nervoasă ca o noblețe... și străinul care l-ar fi văzut lîngă vitrinele lui cu vase de lut ar fi crezut că stă în fața celui mai pur indigen. Ceea ce era și adevărat. Făptura lui respira finețea aulică fără nici o umbră de snobism și vorbirea lui era țărănească și curtenească, precum a domnilor din hrisoave. De aici, din aceste locuri străvechi ale Ardealului au ieșit regi pentru coroana ungurească și probabil că în starea de țărănie de acum sînt amestecate nobilități dispărute.

Acesta este un pasaj fundamental pentru înțelegerea lui Călinescu și a concepției sale despre istoria și cultura poporului român. Nu întîmplător, frazele au vibrația înaltă și cadența gravă a unor versete. Se simte cum se adună aici toată emoția reprimată de-a lungul paginilor descriptive de dinainte.

Portretul făcut lui Goga nu servește unei diferențieri, ci unei integrări. Scriitorul e adus o clipă în prim-plan, acoperind restul personajelor, pentru ca îndată planurile să fuzioneze iar el să rămînă în fața noastră cu trăsăturile îngroșate și adîncite rezumativ. Călinescu nu-l invocă pentru ca să-l distingă din serie, ci pentru ca seria să fie distinsă prin el. Goga e anume pomenit spre a da autoritate tardivă unei umanități a cărei noblețe a rămas nerecunoscută.

Mai importantă și mai convingătoare decît ipoteza decăderii dintr-o prezumtivă noblețe este însă ideea cuceririi prin vechime a unei nobleți ce nu poate fi atribuită și ca atare nici refuzată. Aceasta este *noblețea* la care poate ajunge uneori o *țărănie străveche:* „Ceea ce te izbește la Rășinari la unele femei mai puțin chinuite de munci este nespusa gin-

găşie a liniilor, noblețea gesturilor, dezinvoltura modestă. Ele par doamne deghizate în țărănci, făcîndu-şi o petrecere din a merge la întors fînul cu grebla pe umăr."

Această vechime şi această noblețe se exprimă plenar în Goga şi, nu întîmplător, Călinescu îşi îngăduie să-i deducă portretul nu atît din operă, cît din raportarea la colectivitatea căreia îi aparține şi pe care o reprezintă. Cît despre exegeza călinesciană propriu-zisă, putem spune că se mişcă între mediul de origine al scriitorului şi opera acestuia aproape fără intermediul lui Goga însuşi, invocat numai în trecere ca un nume dat unei stări de jale colectivă şi unui bocet anonim.

Comentariul critic propriu-zis este astfel condus încît să verifice în forme sublimate aceeaşi ipoteză antropologică şi istorică. Ceea ce s-a întîmplat şi în cazul lui Creangă, a cărui țărănie originară era descrisă în termeni ce servesc de regulă pentru delimitarea unui aristocratism. „El, spune autorul, vorbind despre țăranul din locurile de obîrşie ale lui Creangă, se căsătoreşte în părțile lui, avînd silă de amestecătură şi-şi cunoaşte neamul pînă la a noua spiță..."

Echivalarea țărăniei cu noblețea are loc, nu întîmplător, desigur, şi în capitolul consacrat lui Eminescu. Despre neamul Eminovicenilor ni se spun următoarele: „Eminovicenii erau țărani români cu vechime în satul Călineşti din județul Suceava. Îi întîlnim acolo din întîiele decenii ale veacului XVIII. Căpătînd slobozenie, intrară în tagma răzăşească, ceea ce e un fel de noblețe."

Odată lansat în inițiativa de înnobilare prin vechime a țărăniei şi, implicit, a poporului său de țărani, Călinescu nu se poate abține să nu meargă pînă la capăt şi să nu invoce şi trăsături ale nobleței de sînge, ca pe o ultimă confirmare. Am văzut că opera lui Goga e interpretată, ca şi fizionomia scriitorului, prin ecourile pe care le poartă dintr-o existen-

ță îndepărtată. În accentele ei violente sau jălalnice, criticul vede tot atîtea semne de vechime. Ba chiar mai mult. Poezia rășinăreanului îi apare ca un fel de cîntec de lebădă al unei rase atît de „bătrîne și neprimenite" încît își presimte sfîrșitul cu voluptate: „...Voluptatea de moarte stăpînește pe Goga ca pe orice om de societate veche și îngustă în care viața se măsoară prin morminte."

Călinescu dă o încheiere neașteptată și neverosimilă exegezei sale și ipotezei cu privire la vîrsta și specificul fondului etnic pe care Goga și poezia sa îl sublimează. Expresii ca: „liniile feței puțin cam obosite", „popor străvechiu, îmbătrînit în experiența crudă a vieții", „rasă bătrînă și neprimenită" etc. și apoi „voluptatea de moarte" adaugă la ideea vechimii pe aceea a degenerescenței. Rasa noastră n-ar fi numai străveche, dar și obosită de viață, înfricoșată de ea, amenințată de un sfîrșit apropiat pe care-l presimte și chiar îl invocă. El are în vedere, desigur, lumea restrînsă a „carpatinilor", dar ipoteza sa nu e lipsită de valoare (și nici de intenție) generalizantă. Călinescu închipuie pentru noi o *vechime aztecă,* ne vede suferind de un *Weltschmerz* incurabil.

Înțelegem că această sleire, această astenie senilă, această voluptate morbidă sînt considerate probe definitive de vechime, superlative ale vechimii, dar forța de persuasiune nu-i mai ajunge autorului pentru a ne scoate dintr-o rezervă la care bunul-simț istoric ne obligă. Oricît ne-ar surîde ideea unei vîrste aztece, nu putem să nu vedem în ea o exagerare.

Pentru Călinescu, ținuta hieratică, istovirea nervoasă, morbiditea reprezintă simptome sigure de aristocratism, vechimea conducînd în chip necesar la noblețe. Octavian Goga nu este singurul autor invocat, felul în care criticul îl anexează demonstrației sale este însă semnificativ și, într-un fel, rezumativ pentru istoria sa literară în ansamblul ei.

* * *

Scriind despre Răşinarii lui Goga în *Istoria literaturii,* Călinescu reface direct un univers spiritual şi material pe care cu alte prilejuri l-a evocat numai în chip mijlocit. El recompune atmosfera unui sat ca şi cum ar recompune atmosfera unui roman despre viaţa acelui sat. De fapt, criticul scrie el însuşi acest roman, mai precis îl începe în maniera balzaciană caracteristică, localizînd şi cronologizînd: „Dacă din inima Sibiului o iei la vale pe lîngă vechile cazărmi austriece..."

În orice caz, el crede în posibilitatea unui asemenea roman, crede, adică, în posibilitatea psihologiei ţărăneşti de a face obiectul unui roman. Pentru G. Călinescu lumea satului românesc nu-i o lume gregară, primitivă, incapabilă să se ridice la o conştiinţă de sine şi să producă un „caracter". *Complexitatea sufletului ţărănesc* va încerca el s-o pună în lumină de cîte ori o va regăsi la unul sau la altul dintre scriitorii noştri.

Am văzut că el nu acceptă atributele peiorative aplicate civilizaţiei materiale ţărăneşti; cu atît mai puţin va fi dispus să admită ideea insuficientei diferenţieri a psihologiei ţăranului, ideea stadiului rudimentar în care s-ar găsi gîndirea lui. Instaurată de un Duiliu Zamfirescu, această prejudecată a avut destulă autoritate între cele două războaie, fiind reluată cu o nuanţă sau alta de mulţi dintre susţinătorii procesului de modernizare a culturii noastre. Lovinescu însuşi, absolutizînd evoluţia „de la rural la urban", considera, aşa cum am văzut, literatura de inspiraţie ţărănească „oricum inferioară".

Cu el polemizează, de fapt, indirect G. Călinescu atunci cînd, comentînd concepţia despre roman a lui Camil Petrescu, îndepărtează presupusele rezerve ale acestuia referitoare la aptitudinea psihologiei ţărăneşti de a constitui obiectul

unei proze cu adevărat moderne. Cu el și cu Mihai Ralea, al cărui articol „De ce nu avem roman?" îi stîrnește lui Camil Petrescu o reacție polemică, nu pentru că nu i-ar împărtăși ideile, dar pentru că își revendică prioritatea lor.

Mihai Ralea explica precaritatea romanului în literatura română prin cauze descoperite în planuri multiple, de la istoria interioară a genului (balada populară transformată în povestire) pînă la cea exterioară, propriu-zisă („structura agrar-orientală a societății noastre"). „Individul nu e încă complet degajat de mediu, iată de ce romanul nostru întîrzie"[1], scrie Ralea, dînd în încheiere explicația cea mai cuprinzătoare, și anume, „tinerețea culturii noastre", caracterul ei cu totul recent.

L-am pomenit pe Ralea în acest context mai mult pentru ultima ipoteză și pentru că ea vine în contradicție cu teza călinesciană a vechimii. Explicațiile lui au însă în vedere societatea românească în genere, nu pe cea rurală în special. La rîndul său, Camil Petrescu nu se referă la o literatură cu o tematică neapărat rurală, ci la o anumită literatură a existențelor automate și a reducției sufletești. Nu se înțelege din context că una s-ar confunda obligatoriu cu cealaltă. Ce spune, așadar, Camil Petrescu? „Cu eroi care mănîncă trei săptămîni cinci măsline, care fumează doi ani o țigară, cu cîrciuma din tîrgușorul de munte și gospodina cu trei cotețe a dascălului din Moldova nu se poate face roman și nici măcar literatură. Literatura presupune firește probleme de conștiință. Trebuie să ai deci ca mediu o societate în care problemele de conștiință sînt posibile. [...] Eroul de roman presupune un zbucium interior, realitate, convingere profundă, un simț al răspunderii din-

[1] M. Ralea, *Perspective*, Editura Casa Școalelor, București, 1928, p. 184.

colo de contingențele obișnuite. Sau cel puțin, chiar fără suport moral, caractere monumentale, în real conflict cu societatea. [...] Cu interminabila parafrază a lui *Dan* al lui Vlahuță, cu cîteva descrieri de dumbrăvi și tîrgușoare, cu cucoane blestemate care dau cu «ruj» pe buze, cu o duzină de eroi plîngăreți («Acolo șezum și plînsem» etc.) nu poți crede că faci literatură. Vei găsi cel mult o mie-două de notari comunali și agronomi care se lamentează la cîrciumă că ei meritau o soartă mai bună și care te citesc seara cu foc personal, dar nu aceștia contează în literatură."[1]

Replica lui Călinescu ne interesează în sine, dincolo de orice pretext polemic. El își inventează[2], ca de atîtea ori, un preopinent, un punct de vedere contrar, raportată la care concepția proprie să se poată defini mai simplu și mai convingător. „Întrebarea este: făcea dl. Camil Petrescu o simplă distincție între indivizii cu probleme de conștiință și cei fără astfel de probleme, indiferent de localitatea în care viețuiesc, ori voia să stabilească niște raporturi de cauzalitate, în virtutea cărora țăranul mănîncă cinci măsline, adică e prin definiție rudimentar, în vreme ce orășeanul e încărcat de probleme de conștiință?"[3]

Deducînd răspunsul la această întrebare din însăși structura romanelor lui Camil, mai exact, din problematica și compoziția lor umană, Călinescu respinge ecuații de tipul „țăran = om rudimentar, orășean = ființă complexă"

---

[1] Camil Petrescu, „De ce nu avem roman?", în *Viața literară*, nr. 54, din 4 iunie 1927.

[2] E simptomatic faptul că, într-un comentariu care are drept obiect teoriile despre roman ale lui Camil Petrescu din volumul *Teze și antiteze* (1936), Călinescu se referă la acest articol vechi de doisprezece ani și neinclus de autor în respectivul volum.

[3] G. Călinescu, „Camil Petrescu – teoretician al romanului", în *Viață Românească*, ian. 1939, pp. 81-82.

ca pe niște prejudecăți ce divulgă „un snobism caracteristic nației noastre de rurali". „Dacă atari propoziții ar fi adevărate, adaugă el, atunci multă vreme încă nu vom putea nădăjdui să schimbăm raportul procentual dintre țărănime și orășenime, care e în favoarea celei dintîi."[1]

O disociere se impune înainte de toate: complexitatea nu se confundă cu finețea și aceasta pentru că finețea poate fi, la rîndul ei, un automatism: „Un aristocrat poate să întindă mîna fără sforțare spre alimentul cel mai gustos, evitînd pe cel sărac, să se învîrtească slobod într-o societate de oameni de spirit, nescoțînd o vorbă substanțială, să asculte o oră o dizertație profundă, satisfăcînd prin uimirea ochilor pe vorbitor și dînd impresia că înțelege, iar el însuși e cu putință să nu fie decît un desăvîrșit dobitoc, incapabil de cea mai mică sforțare abstractivă, un manechin adormit și stilat. Nu complexitatea așadar funcționează în acest individ, ci automatismul ereditar, care e un aspect al vieții generale instinctuale, și acest automatism se cheamă aici finețe."[2]

Prin complexitate autorul înțelege capacitatea unui individ de a-și motiva și anticipa actele proprii, de a avea „viziunea mecanicii lui interioare", altfel spus, de a avea viață morală. Modul moral și cel automatic negăsindu-se însă niciodată în stare pură, obiectul romanului rămîne să-l constituie raportul între instinctele omenești fundamentale și motivarea lor complexă: „Cînd un erou se poartă după instinctele fundamental umane, dar se zbate să se explice complex, atunci el devine copt pentru roman."[3]

Gide vorbea de ipocrizia necesară a romancierului, Călinescu vorbește de ipocrizia tipizată a omului devenit

[1] *Ibidem*, p. 82.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*, p. 84.

personaj de roman: „Toți eroii complecși sînt niște ipocriți, sublimi ori ridiculi, care nu vor să admită izvorul automatic al actelor lor."[1] După autorul nostru, țăranul este, la rîndul lui, capabil de o motivare complexă, pregătit fiind prin însăși tradiția orală să se justifice din punct de vedere moral: „Ei bine, întrebăm: țăranul să n-aibă el viață morală, să n-aibă el complexitate? Dar el are în tradițiile și literatura lui orală toate elementele adaptării prin idei. Cînd tună, el se-nchină în fața puterii lui Dumnezeu (crede deci într-un factor absolut), în dragoste aduce motivarea lui estetică ori economică, dar motivare. Lucrul acesta e atît de limpede, încît putem afirma fără stînjenire că între un țăran sănătos și dl Camil Petrescu nu e nici o deosebire de complexitate, ci numai una de finețe. Dar finețea nu formează obiectul romanului. Țăranul și Kant își pun exact aceleași probleme, cu deosebire că cel din urmă le rezolvă cu altă tehnică. Între țăran și Kant e deosebirea dintre socoteala pe răboj și aceea după regulile calculului."[2]

Că finețea nu vine întotdeauna din complexitate și că, prin urmare, nu se confundă cu ea este cît se poate de adevărat. La fel de adevărat este că tradiția rurală nu exclude complexitatea sufletească, ci, dimpotrivă, o presupune și chiar o cultivă. Dar, în același timp, închinarea țăranului cînd tună, de pildă, poate fi un gest cu totul mecanic, fără nici o finalitate religioasă. Așa cum finețea aristocratului sau a vechiului orășean era un automatism ereditar (ceea ce nu înseamnă puțin lucru), recurgerea țăranului la arsenalul tradițional se face uneori din pură inerție. Atitudinea e mai mult una de pasivitate decît de finalizare. Călinescu însuși, vorbind în altă parte despre înțelepciunea conden-

[1] *Ibid.*, p. 85.
[2] *Ibid.*, p. 83.

sată a proverbelor, spune că „individul nu mai face inutile sforțări de cunoaștere"[1].

Așa încît întorsătura paradoxală pe care o dă el discuției afirmînd că între un țăran și Camil Petrescu sau Immanuel Kant nu e nici o deosebire de complexitate este revelatoare numai în ordinea epică, romanescă. Deosebirea dintre modul de a gîndi al lui Kant și cel al unui țăran este de esență, și nu de „tehnică".

Complexitatea lor ca eroi de roman poate fi însă aceeași, dependentă cum este de talentul scriitorului. Lumea satului este, ca atare, aptă pentru roman și scriitorul român poate s-o cultive încă multă vreme fără să se piardă pe sine: „Vina scriitorului român este a nu fi ales decît aspectele automatice ale adaptării țăranului (deși I. Slavici în *Mara* face o valoroasă excepție), nu de a fi rămas în lumea satelor, unde va trebui să rămînă încă multă vreme de vrea să nu se falsifice."[2]

Călinescu reproșează, deci, scriitorilor noștri că nu s-au oprit decît asupra unor aspecte primare, elementare, ale adaptării țăranului. Cu alte cuvinte, literatura română a dat o imagine unilaterală, deformantă, a satului românesc, a generalizat manifestările larvare, reductive, ignorînd modurile superioare de adaptare, gesturile motivate, viața spirituală.

Această reprezentare critică este, la rîndul ei, cam unilaterală și Slavici cu Mara nu constituie singura excepție de invocat. Călinescu citează în sprijinul aprecierii sale eroii lui Sadoveanu sau Brătescu-Voinești, „ființe automatice, instinctuale, frumoase ca documente ale naturii", care, asemenea lupilor, urșilor, vulturilor, se mișcă „fără să știe de ce"[3].

---

[1] *Idem, Compendiu,* p. 3.

[2] *Idem,* „Camil Petrescu – teoretician al romanului", p. 83.

[3] *Ibid.*, p. 82.

Cel puțin în privința lui Sadoveanu aprecierea este valabilă numai parțial. Să luăm un singur exemplu, *Baltagul,* pe care Călinescu (în *Istoria literaturii)* nu-l consideră roman tocmai pentru că nu crede în „posibilitatea psihologică" a personajelor sale: „Vitoria, eroina principală, nu e o individualitate, ci un exponent al speței. Scrierea nu poate produce emoții estetice veritabile decît aceluia care o reduce la noțiunea unei civilizații arhaice. [...] În căutarea bărbatului, Vitoria pune spirit de *vendetta* și aplicație de detectiv. O adevărată nuvelă polițienească se desfășoară, în stil țărănesc, bineînțeles, cu o artă remarcabilă. Vitoria dovedește o luciditate excesivă [...]. [Ea] e un Hamlet feminin, care bănuiește cu metodă, cercetează cu disimulație, pune la cale reprezentațiuni trădătoare și cînd dovada s-a făcut dă drum răzbunării."

Călinescu subsumează personajul principal interpretării sale de ansamblu care face din *Baltagul* un document al transhumanței, adică al „mișcării milenare", o evocare a unei „societăți arhaice, cu o psihologie colectivă nediferențiată, cu atitudini uniforme, tipice, neîngăduind inițiativa individuală. Viața se desfășoară aici după repere primare, natura oamenilor este rudimentară, gîndirea, simțirea și vorbirea lor sînt reduse. Automatismul existenței se lasă ușor descoperit: „Fundamental și remarcabil este simțul automatismului vieții țărănești de la munte. Oamenii fac fel de fel de presupuneri, dar Vitoria le respinge. Lipan nu poate face în cutare lună decît asta și asta. Mișcarea este milenară, neprevăzutul nu intră în ea, ca și în migrațiunea păsărilor. Vitoria nu măsoară vremea cu calendarul, ci cu semnele cerului. În stilul său magistral, Sadoveanu înfățișează toate acele ritmuri ale vieții primitive, determinate numai de revoluționarea pămîntului, și nicidecum de vreo inițiativă individuală. Uneori ți se pare că citești unele din cele mai bune romane

ale lui Jack London și rămîi mirat, în ciuda deosebirilor de colori, de aceeași mișcare largă, astronomică."

Din însuși comentariul călinescian – mult mai amplu decît îl putem ilustra aici – reiese destul de clar deosebirea însemnată dintre comportamentul Vitoriei Lipan și acela al unui Mitrea, de pildă; automatismul nu este deloc același. Vitoria se conduce și ea după instincte, după indicii cu totul primitive, dar e în stare să-și motiveze și să-și anticipeze fiecare pas. Deși dominată de ideea *vendettei,* psihologia ei nu e lipsită de complexitate. Ea știe să coroboreze datele de care dispune, să le interpreteze corect, să abstractizeze urcînd neabătut de la efect la cauză. Imaginația consecințelor iarăși nu-i lipsește și nici consecvența, care nu e numai rituală.

De altfel, criticul însuși remarcă „aplicația [ei] de detectiv", procedarea metodică și capacitatea de disimulare – în care trebuie să vedem mai mult decît o viclenie primară. Obsesia răzbunării nu face din ea o monomană în sens reductiv, *vendetta* îi mobilizează resursele spirituale în totalitatea lor.

Vitoria Lipan se înfățișează, așadar, ca o ființă complexă, activă, luptînd pentru afirmarea unei ordini morale în univers. Luciditatea ei nu e „excesivă", cum crede Călinescu, și nici îndîrjirea. Ea este o individualitate puternică, un „caracter", nu doar un „exponent al speței". O asemenea eroină este aptă pentru roman și, dacă *Baltagul* nu este așa ceva, faptul se datorează viziunii specifice și predilecțiilor stilistice ale scriitorului.

Împotriva părerii lui Călinescu, vom spune că Vitoria Lipan ilustrează tocmai acea complexitate a psihologiei rurale pe care el însuși o susține cu atîta convingere. (Și o ilustrează parcă anume după reperele lui.) Investigația unui detectiv profesionist purtată „după regulele calculului" n-ar fi fost mai eficace decît „socoteala [ei] pe răboj". Acceptarea

de către subprefect a probelor oferite de văduva lui Nechifor Lipan înseamnă o confirmare și o echivalare. O confirmare a intuiției ei „polițienești" și o echivalare a procedării ei empirice cu metodele moderne ale criminalisticii.

Literatura sadoveniană oferă deci și cazuri de țărani superior adaptați, nu numai reacții colective nediferențiate. Ritmurile vieții rurale nu țin doar de instincte, mișcarea poate fi mai largă, „astronomică" și, în același timp, conștientă.

* * *

„În lumea satului există toată scara valorilor morale, ca în orice societate, însă fără cărturărism"[1] – spune Călinescu. În comparația – uneori implicită, alteori explicită – cu civilizația citadină, singura lacună a civilizației rurale recunoscută de el este aceea din planul condiționat intelectual al scrisului. Lacună plină de consecințe, care înseamnă tot atîtea motive de inferioritate și care face valorile tradiționale, rurale incompatibile cu cele citadine, intelectuale.

Chiar și în acest domeniu încercarea lui Călinescu este, dacă nu de echivalare, cel puțin de compensare și de armonizare. Afirmația lui că țăranul și Kant își pun „exact aceleași probleme" nu trebuie înțeleasă altfel decît ca o tentativă de a reduce distanța abisală dintre două tipuri de umanitate, dintre două mentalități reprezentative. În rest, e cazul s-o spunem, deși e adevărat că nu trebuie să confundăm complexitatea cu finețea și nici cu neliniștea metafizică, între *Weltanschauung*-ul unui țăran și cel al unui Kant esențială rămîne deosebirea, nu asemănarea.

Iată însă că autorul nostru perseverează în a anexa universului rural și alte virtuți, mai bine zis în a atribui celor

[1] *Ibid.*, p. 83.

existente valori noi, decurgînd chiar din raportarea la modelul cultural citadin. Astfel, *erudiția,* facultate prin excelență intelectuală și citadină, presupunînd o enormă acumulare livrescă, își găsește o replică în memoria orală sătească.

Călinescu se referă la scriitori ca Anton Pann și Creangă și efortul său este de a-i desprinde cît mai mult de tradiție, de a îndepărta confuzia curentă între activitatea lor și aceea a unor culegători de folclor: „Despre Creangă se repetă mereu banalitățile școlare știute: puterea de a crea tipuri vii, arta cu care mînuiește limba, puritatea vocabularului, aproape cu desăvîrșire lipsit de neologisme, stilul simplu, natural și plastic, cu propoziții și fraze armonioase și ritmate, atît de perfect potrivit cu subiectul și celelalte. Însă graiul lui Creangă nu e «natural», ci numai autentic în înțelesul că pare cu putință ca un țăran adevărat din Humulești să vorbească astfel. Vorbirea acelui țăran este umflată, încărcată cu tot ce se poate culege din partea locului. Plăcerea stîrnită de ascultarea scrierilor lui Creangă nu e o plăcere de recunoaștere a adevărului, ci una de rafinament erudit. Nici un om cu gust nu citește această operă ca să ia cunoștință de întreaga înțelepciune populară, așa cum a fost cristalizată de veacuri în proverbe și zicători."[1]

Printr-o răsturnare de perspectivă surprinzătoare în sine, dar caracteristică, criticul tinde să apropie poveștile lui Creangă de textele unor autori din tradiția europeană cărturărească, umanistă: „Creangă folosește un procedeu tipic autorilor cărturărești, ca Rabelais, și în linia lui ca Sterne și Anatole France, și anume paralela continuă, dusă pînă la beție, între actualitate și experiența acumulată. Instrumentul principal al acestui mod literar este citatul"[2]. Procedeul

[1] *Idem, Ion Creangă,* pp. 348-349.
[2] *Ibid.*, p. 349.

invocării de vechi zicale în chip de comentariu curent este descoperit, aşadar, de critic şi la Rabelais şi tot la acesta utilizarea citatelor celebre nu în scopuri instructiv-educative – cum se zice –, ci ironice, parodice.

Nici Anton Pann nu este un simplu culegător, „beţia de proverbe sistematizate nu e menită să placă omului simplu", şi *Povestea vorbii* nu e o scriere populară: „Ciclul e alcătuit pentru plăcerea intelectului, indiferent prin conţinutul didactic, savuros prin bufoneria erudită."[1] Cu toate acestea, Creangă şi Anton Pann rămîn nişte „arhivari de tradiţii".

Dacă astfel de autori pot fi consideraţi „umanişti" este pentru că şi în domeniul lor erudiţia este posibilă. Unei erudiţii cărturăreşti, renascentiste, îi corespunde una orală, sătească. În felul acesta, o analogie expresă, directă se stabileşte, recompunînd o neaşteptată familie de spirite – dar şi una indirectă, implicită, între două moduri de a fi în cultură: „Anton Pann ori Creangă, deşi atît antonpannismul, cît şi humuleştenismul sînt varietăţi de rabelaisianism, adică de savoare a erudiţiei joviale, fac cu greu figură de erudiţi pentru cititorul comun. Asta vine din prejudecata că autorul livresc trebuie să fie neapărat un cărturar. Erudiţia însă nu are limite, şi Anton Pann şi Creangă sînt şi ei nişte mari erudiţi şi nişte umanişti în materie de ştiinţă şi literatură rurală. Deşi citatele lor nu sînt scoase din cărţi, ci din tradiţia orală, operele lor nu sînt mai puţin cărturăreşti. Structura scrierilor lor fiind aceeaşi ca în opera lui Rabelais: adică o jovialitate enormă, care înăbuşe cel mai neînsemnat fapt într-un roi de citate."[2]

Amintirile şi *Povestea vorbii* sînt, deci, plasate într-un sistem neobişnuit de referinţe. Rostul acestei manevre exe-

[1] *Ibid.*, p. 351.
[2] *Ibid.*, p. 350.

getice este de a consolida prestigiul lui Creangă și Anton Pann ca autori culți; pînă și „corosivelor" celui dintîi li se acorda autoritatea unor precedente ilustre.

Cîteva precizări sînt de făcut aici, chiar dacă am accepta în ansamblu o asemenea nobilă analogie. Rabelais parodiază o înțelepciune livrescă, resimțită ca desuetă. Nu s-ar putea spune că Anton Pann sau Creangă parodiază înțelepciunea tradițională; mai degrabă ei folosesc experiența acumulată pentru referiri ironice la actualitate; cel mai adesea, zicătorile și proverbele servesc la a da savoare și autenticitate personajelor.

Ca și la Rabelais, efectele citatelor sînt comice; etiologia comicului este însă diferită. Mai întîi, la Rabelais, nu numai citatele, jocurile de cuvinte și figurile în genere sînt savante, dar și montajul lor. Comicul rezultă tocmai din acest montaj savant al unor citate care în sine nu sînt neapărat comice.

La Creangă, aceste citate împrumutate tradiției sau născocite în spirit folcloric sînt cel mai adesea comice în sine. Există la ei, e adevărat, putința de a construi cuvinte de rezonanță onomatopeică, pline de „subînțelesuri ilariante", pe care Călinescu o explică tot printr-un fel de erudiție. Criticul descoperă la Creangă „o voluptate strict intelectuală" a cuvintelor, dincolo de sensul propriu al fiecăruia și indiferent de ansamblul la care sînt chemate să participe. Cît despre plăcerea stîrnită de povestitor, aceasta este, după el, una de „rafinament erudit".

Observația poate fi exactă în ce privește receptarea actuală a lui Creangă, dar nu e deloc sigur că o asemenea plăcere va fi fost scontată de scriitor. Desigur, intenția scriitorului nu contează în genere, dar în cazul de față își are semnificația ei. Din dorința de a potența pe cît posibil importanța estetică a operei lui Creangă, Călinescu e tentat

uneori să confunde cauza cu efectul și să-i atribuie humuleșteanului propria sa voluptate intelectuală. Creangă se întîlnește, într-adevăr, cu Rabelais în erudiția bufonă, dar e greu de spus cîte din efectele comice îl aparțin și cîte îi sînt atribuite din... rafinament erudit.

Rămîne însă *„erudiția"*, și noutatea cutezătoare a punctului de vedere călinescian aici trebuie căutată. Deși punctele de plecare sînt atît de depărtate, antonpannismul sau humuleștenismul nu reprezintă altceva decît „varietăți de rabelaisianism", și aceasta nu numai prin jovialitate, dar și prin erudiție. Aici se forțează, se violentează punctul de vedere comun.

Dar această apropiere între doi scriitori sugerează, provoacă implicit o apropiere între sursele lor atît de străine, de incompatibile chiar, la prima vedere. Există deci și o erudiție în afara cărturărismului, o erudiție orală, o „silință sătească" (Călinescu nu o așază între ghilimele).

Înainte de a fi a lui Creangă sau a lui Anton Pann, această erudiție a fost a altora, care au cultivat-o și au transmis-o din generație în generație. Creangă nu se deosebește de un povestitor-țăran prin erudiția lui, prin mai vastele lui cunoștințe în materie rurală, ci prin putința de a scoate din această erudiție „un rîs gros", prin arta lui. Erudiția (în această accepție specială) le este comună. În lumea satului există, așadar, un echivalent și pentru cărturărism.

Călinescu nu face această afirmație ca atare, ea poate fi dedusă totuși din textul său. Ne-am explica altfel mai greu titlul de „umanist" pe care ține să i-l acorde lui Creangă, oricît de specială ar fi accepția termenului și oricît de îndepărtată de etimon.

Cum ne explicăm însă afirmația cu caracter conclusiv reluat în *Istorie,* conform căreia Creangă trebuia să apară abia „peste cîteva veacuri, într-o epocă de umanism româ-

nesc"? Mai ales după raportarea la un umanist veritabil ca Rabelais, anterior cu mai bine de trei sute de ani. Să-l ascultăm pe Călinescu: „Născut cu mult mai devreme, Creangă s-a ivit acolo unde există o tradiție veche și deci și un fel de erudiție, la sat, și încă la satul de munte de dincolo de Siret, unde poporul e neamestecat și păstrător și-și exprimă experiența impersonal și aforistic".[1]

Creangă a apărut „devreme" din punctul de vedere al cadrului afirmării sale, al sistemului literar adoptat cu puțin timp înainte de nașterea sa. Din punctul de vedere al vîrstei literaturii române o asemenea operă ar fi trebuit să apară mult mai tîrziu, adică după cîteva secole de la începuturile ei, ca și scrierile umanismului renascentist în literaturile Occidentului.

Creangă a apărut devreme într-o literatură atît de tînără tocmai datorită surselor sale, contactului viu menținut cu mai vechea tradiție. Neputînd încă să producă o epocă de umanism propriu-zis, literatura română oferea lumii prin Creangă o variantă a lui rurală.

* * *

Cum credem că s-a putut remarca din desfășurarea de pînă acum a discuției, ceea ce ne interesează în efortul restaurator al lui Călinescu este nu atît apropierea lui Creangă de Rabelais, cît, prin intermediul ei, a erudiției de factură rurală și orală de aceea renascentistă, livrescă, nu complexitatea romanului (respectiv a romancierului) rural, ci aceea a personajului-țăran, a psihologiei țărănești în genere. Reportajul despre Rășinari a fost citat nu pentru pitorescul sau ineditul procedeului, ci pentru pledoaria subiacentă referitoare la vechimea și stabilitatea civilizației țără-

[1] *Ibid.*, p. 349.

nești carpatine. Aristocratismul ținutei lui Goga înseamnă pentru Călinescu expresia exemplară a unei țărănii în care „se amestecă nobilități dispărute". Pe chipul poetului, criticul deslușește – ca într-un palimpsest – o demnitate venită mai de departe.

Aproape tot ce scrie Călinescu despre opere cu tematică rurală sau despre autori de extracție țărănească imediată sau chiar mai îndepărtată reprezintă niște lecturi în palimpsest. Dincolo de reperele propriu-zis estetice ale textului critic se întrevăd implicații și virtualități de altă natură. Fără îndoială, nici o critică nu poate elimina din cuprinsul limbajului său, aplicat asupra limbajului-obiect pe care-l constituie pentru ea literatura, referințe măcar implicite la însuși obiectul acelui limbaj, altfel zis, la realitatea semnificată. Aici e însă vorba de transformarea acestei realități, la rîndul ei, într-una semnificantă, de interpretarea ei ca sediment, ca mărturie a vechimii și continuității.

Recompunerea călinesciană a universului rural pare obscur călăuzită de imaginația unui tipar anterior. Satul pentru Călinescu nu e abstras din istorie – ca pentru Blaga și alții –, însă date verificabile din punct de vedere sociologic sînt făcute să trimită la o precedență îndepărtată. Concretul etnografic lasă impresia că recompune un model etern; pe alocuri, devenirea e sinonimă cu o reîntoarcere ciclică. Îndărătul descripției exacte, citatelor folclorice, vieții înseși surprinse în curs de desfășurare se întrezărește imaginea unui sat ancestral. Istoricul apare resorbit în antropologic.

„Pe întunecata șosea trec din cînd în cînd care cu trunchiuri mari de copaci și pe lîngă ele bărbați cu tichie de pîslă pe cap asemănătoare cu pălăria lui Hermes, cu izari albi așa strînși pe pulpe încît mușchiulatura e proemientă. Oamenii sînt tăcuți, serioși, cu liniile feței puțin cam obosite și salută cuviincios pe domni." Se vede îndată că prezentul

verbelor din aceste fraze e unul continuu și că mișcarea este fără înaintare. Selecția tipizantă a secvențelor provoacă un anumit efect de statism. Atitudinea participativă a criticului se simte în însăși operația de modelare din care idealizarea, deși discretă, nu lipsește.

Nu e vorba, am mai spus-o, de o idealizare în sensul pitoresc și idilic al sămănătorismului. Nici în acela arhaizant, medievalizant, patriarhalizant, care nu e numai al sămănătorismului. Imaginea satului ancestral se lasă bănuită la Călinescu numai ca o concretizare a tezei vechimii.

Invocarea ancestralității este, așadar, contrară sensului primitivist pe care ea îl primește la gîndiriști, de pildă. Nu o apologie a modurilor de viață primare, instinctuale întîlnim la G. Călinescu. Pledoaria sa ruralistă e condiționată de argumentația în favoarea vechimii; invocarea trecutului nu înseamnă la el cîtuși de puțin un prilej de imputare nostalgică adresată prezentului, altfel spus, regresiunea lui nu se face în spirit regresiv.

Cum știm, o întreagă filieră a ideologiei noastre tradiționaliste era angajată în apologia satului românesc, văzut ca o rezervație a moralității și specificității etnice. Un model rural arhaic era opus unui model urban de proveniență mai recentă, ca și cum adoptarea acestuia din urmă s-ar mai fi putut evita. Civilizația citadină, considerată neorganică și nepotrivită „sufletului" național, nu era recunoscută ca o stare de fapt.

În concepția lui Călinescu, evoluția de la rural la urban este indiscutabilă, străduința sa fiind de a dovedi că aceste două moduri nu sînt incompatibile, că apariția celui de al doilea a fost pregătită de existența celui dintîi, cu care se interferează în continuare. Apologia ruralismului are loc la Călinescu în cadrul adoptat și acceptat al culturii de factură citadină.

Această apologie tinde cel mai adesea spre o apropiere de cultura citadină, nu spre disociere de ea și exaltare în izolare a unor virtuți exclusive, cum se întîmplă la majoritatea tradiționaliștilor. Să trecem peste aserțiuni de acest fel ușor de găsit la Eminescu sau la Iorga și să ne oprim la Blaga, al cărui punct de vedere l-am mai luat în discuție, printre altele, și pentru că se lasă mai greu subsumat unei direcții ideologice cu semnificație politică. Dincolo de distincția în sine între cultura „minoră" și cultura „majoră", se vede clar că specificitatea autonomă a culturii „minore" e susținută printr-un demers separator. Blaga mai mult desparte cultura „minoră" de cultura „majoră", în vreme ce Călinescu mai mult le apropie.

Separația nu înseamnă la Blaga opoziție ireductibilă, ca în reprezentarea tradiționalistă comună, care e depășită și prin ridicarea de la empiric la metafizic. Cu toate acestea, și autorul *Trilogiei culturii* avea în vedere aproximativ aceleași note specifice. Chiar dacă țineau de o vîrstă adoptivă, *pasivitatea, naivitatea, spontaneitatea, improvizația* rămîneau trăsăturile caracteristice ale culturii „minore" (și) în concepția lui Blaga. Dar spontaneitatea, fie și „gîlgîitoare", sau improvizația, fie și „permanentă"[1], constituie calități care pot fi ușor resimțite – din altă perspectivă – ca tot atîtea deficiențe.

Cred că ne putem îngădui o generalizare: cu oricîte nuanțe deosebitoare, tradiționalismul nostru propunea o imagine *romantică* a satului românesc și a vieții sale spirituale. În această reprezentare, tradiționaliștii nu erau, de altfel, prea departe de moderniști, numai că ceea ce unii elogiau ceilalți depreciau. Ruralismul se întîlnea paradoxal cu antiruralismul în a considera tradiția rurală ca deținătoare

[1] L. Blaga, *Trilogia culturii*, p. 349.

exclusivă de simțuri fragede, simplitate și candoare. Nu la toți tradiționaliștii elogiul ruralismului înseamnă un elogiu al primitivismului, după cum nici toți moderniștii nu respingeau un asemenea primitivism. Imaginea lor asupra tradiției rurale rămînea însă în linii mari una romantică.

Călinescu ocupă în acest context o poziție care poate fi calificată fără ezitări drept singulară. El ia apărarea tradiției rurale opunîndu-se moderniștilor, dar adoptîndu-le, cel puțin în parte, criteriile. Reabilitarea spiritualității țărănești nu se face la fel în chip romantic, pentru prospețime, spontaneitate, ingenuitate, ci pentru „complexitate" și „erudiție". (Simptomatic în același sens este și faptul că autorul vorbește nu atît de „sănătatea" țăranului român, cît de „noblețea" lui.) Înseși producțiile folclorice sînt considerate nu atît din unghiul „sincerității" lor necontrafăcute, cît din acela al „artei" lor, într-un cuvînt, Călinescu ține să afirme valoarea de cultură a culturii rurale, să o consolideze în genul ei proxim, nu în diferența specifică. Astfel privit, ruralismul său devine inconfundabil și distanța care îl separă de modernism și tradiționalism se lasă măsurată.

Efortul lui Călinescu este, în ultimă instanță, unul de echivalare: el nu înțelege să susțină valorile de proveniență rurală prin impunerea unui regim de excepție, prin înscrierea în altă serie, ci prin echivalarea seriilor înseși. Producțiile spirituale ale lumii rurale nu dovedesc numai spontaneitate și prospețime, cultura modernă citadină nu posedă toate valorile în exclusivitate. Echivalarea nu sfîrșește în confuzie, întrucît importante deosebiri în plan morfologic, structural, rămîn să fie presupuse. Apropierea încercată de Călinescu vizează însă un plan care nu e al mijloacelor, ci al efectelor, mai bine zis al funcțiilor. Are loc un fel de *echivalare în absolut.*

În felul acesta, cultura rurală își cîștigă valoarea fără să-și piardă specificitatea. Unei civilizații a orașului îi co-

respunde una a satului, o scară de valori morale este eficientă în ambele medii; ni se vorbește despre o „știință sătească", despre o erudiție orală, cu alte cuvinte, în lumea satului există un echivalent și pentru cărturărism; există chiar și o variantă rurală a umanismului.

Tendința nedeclarată, dar, totuși, deductibilă a lui Călinescu este una de *clasicizare* a tradiției noastre rurale. Altfel spus, reabilitarea are loc „la el" mai ales prin clasicizare. O clasicizare mai mult sau mai puțin forțată, căci implică ruinarea nu doar a anumitor prejudecăți, ci și a unor concepte stabile – clasice, în fond – precum cultura, erudiția, umanismul. Însă autorul modifică aceste concepte tocmai pentru a le face să includă și „variantele" lor rurale. În reprezentarea sa – mediată de texte literare fundamentale – lumea rurală nu e elementară, ci cultivată pe căi specifice: comentariul autorului n-o apropie de natură, ci de cultură. Umanitatea sătească nu e mai puțin una „canonică". Poezia populară respectă, la rîndul ei, niște precepte, ea nu rezultă numai din improvizația spontană.

Clasicismul acesta – descoperit dar, repet, nenumit ca atare de Călinescu – reprezintă contraargumentul cel mai puternic la acuzația de primitivism. Nu întîmplător, figura și opera lui Creangă sînt interpretate ca mărturii ale „bătrîneții" noastre. Poziția lui Călinescu față de Creangă seamănă cu aceea a umaniștilor renascentiști care vedeau în Homer nu tinerețea omenirii, precum mai tîrziu clasicii, ci umanitatea eternă. Paralelism deloc lipsit de semnificație: perspectiva clasicilor francezi față de Homer se fonda pe existența unei tradiții naționale anterioare și, mai ales, pe experiența epocii clasice. Călinescu simte nevoia să clasicizeze tradiția noastră rurală în absența unui clasicism al culturii române citadine și al literaturii propriu-zise. Întîiul „sens al clasicismului" său se află aici.

Ne amintim că Blaga numea culturile minore „etnografice", iar pe cele majore „monumentale"[1]. Cultivînd nu valorile pitorești, „minore" ale culturii române rurale, ci virtualitățile ei echivalabile în registrul „major", Călinescu are tendința de a „monumentaliza", în ultimă instanță, „etnograficul", de a forța deschiderea lui spre universal.

Nimic mai semnificativ în acest sens decît analogia stabilită între mentalitatea păstorului din Carpați și grandioasa ambiție faraonică de a trece din viață direct în veșnicie: „Ciobanul [din *Miorița*] care, gîndind numai în timp și spațiu, se înmormîntează lîngă stînă cu uneltele ciobăniei lui e totuna cu faraonul care perpetuează în bitum, cu alimente lîngă el, clipa hieratică a morții"[2].

[1] *Ibid.*, p. 356.

[2] G. Călinescu, *Opera lui M. Eminescu*, în *Opere*, vol. 13, Editura Minerva, București, 1970, p. 505.

Capitolul al IV-lea

FOLCLOR, MITURI, LITERATURĂ

Ne-am fi așteptat din partea lui G. Călinescu, dată fiind concepția sa despre vîrsta și specificul contribuției culturale a românilor, la o atenție mai mare acordată *folclorului,* adică tocmai elementul fundamental în definirea unei civilizații sau culturi de factură rurală. Ar fi fost interesant de urmărit, din această perspectivă, modul în care literatura propriu-zisă își găsește în tradiția orală un punct de sprijin, dacă nu chiar unul de plecare. Căci dacă există o tradiție veche și sigură a literaturii autohtone, aceasta nu poate fi căutată decît în folclor.

Autorul însuși afirmă în primul capitol al *Istoriei* „mici" din care am mai citat: „Poporul român a avut ca mijloc de perfecțiune sufletească limba superioară, riturile, tradițiile orale, cărțile bisericești. Cînd întîile cronici se iviră, ele atestau o expresie rafinată, efect al unei înaintări culturale neîntrerupte"[1].

Dar nici *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* și nici *Compendiul* nu încep cu o incursiune în repertoriul nostru folcloric. Cîteva sumare considerații despre doine, hore și cîntece bătrînești sînt făcute în încheierea capitolului închinat „epocii vechi" în *Istoria* „mare".

[1] G. Călinescu, *Compendiu*, p. 4.

De ce va fi așezat Călinescu aici prezentarea producțiilor populare orale cînd mai logic – și oricum mai cronologic – ar fi fost ca ea să preceadă examenul „literaturii" religioase și istorice tocmai ca o dovadă de „înaintare culturală neîntreruptă"? Va fi voit el să sublinieze astfel faptul că poezia noastră populară se salvează din vetustul amalgam medieval, din ariditatea scrierilor bisericești sau cronicărești, făcînd trecerea spre arta literară propriu-zisă?

În acest caz, locul ei ar fi fost în capitolul următor, consacrat începuturilor noastre literare, pe care le și alimentează, cum bine se știe, din plin. Dar acolo Călinescu vorbește despre „descoperirea Occidentului", despre efectele acesteia în schimbarea mentalității generale și renunțarea treptată la modul de cultură oriental.

Este semnificativ faptul că folclorul e parcurs, mai exact expediat, în cadrul „epocii vechi", înainte de abordarea literaturii propriu-zise, „de tip occidental", al cărei caracter recent este recunoscut fără șovăire. Producțiile populare orale rămîn să aparțină, așadar, culturii de tip oriental.

Vorbind, într-un capitol anterior, despre răsunetul cărților de colportaj în poezia noastră orală, Călinescu îl explică în felul următor: „Comună și într-o parte și într-alta este dezinteresarea de autor, atenția exclusivă pentru conținutul operei. Cum în Evul Mediu a predominat această mentalitate populară, nu e greșit să socotim toate aceste traduceri ca niște medievalități întîrziate". Anonimatul și dezinteresul pentru forma artistică ar fi, deci, trăsături comune atît cărților populare, cît și creațiilor populare. Calificarea de „medievalități întîrziate" tinde să se extindă implicit și asupra acestora din urmă. Diferențierea făcută în continuare de critic nu este în favoarea lor: „Ele [traducerile, *n.n.*] sînt de nuanțele cele mai disparate și, spre

deosebire de folclor, au evidente semnele literaturii culte, adică stilul, compoziția, tropii."

Să fie, oare, lipsite piesele folclorice de compoziție ori de metafore? Ori este acesta un mod al lui Călinescu de a sublinia absența intenției artistice în folclor, spre deosebire de literatura cultă? Să vedem însă cum justifică el locul pe care-l dă folclorului în economia *Istoriei* sale:

> Avem acum o literatură îndestulător de bogată, ca să nu mai dăm o exagerată importanță poeziei populare. Din dorința de a astupa golurile și de a stabili o tradiție, istoricul literar român ca și cel rus de altfel, a deschis un mare capitol folclorului. Fără îndoială că acest folclor, oricît ar cuprinde în el elemente de circulație universală, are individualitatea lui inefabilă și conține momente de mare poezie, însă e mai firesc să înregistrăm valoarea fondului tradițional oral ori de cîte ori trece ca motiv de inspirație și de prelucrare în literatura cultă. Astfel, „poeziile populare" culese de V. Alecsandri și basmele lui I. Creangă sînt documentele de la care trebuie în chip firesc să pornim, restul reprezentînd doar un material vrednic de contemplat de către scriitor.

Așadar, în ciuda „momentelor de mare poezie" pe care le conțin producțiile folclorice, lui Călinescu i se pare exagerat să le integreze ca atare într-o istorie literară. Va fi reprezentat oralitatea producțiilor populare un criteriu de netă diferențiere și de refuz? Ori așa-numita „funcționalitate" a frumosului folcloric?

Călinescu recunoaște, totuși, așa cum se vede, valoarea estetică a folclorului. Considerat astfel, folclorul ar fi putut deveni corespondentul în plan artistic al ruralismului, forma lui de expresie pre-literară. Introducînd la începutul *Istoriei* sale studiul poeziei noastre orale, Călinescu ar fi prelungit istoria literaturii române cu cîte-

va bune sute de ani, așa cum, înaintea lui, Pârvan prelungise prin getism istoria poporului român. O „protoistorie" a literaturii române, ocupîndu-se de genurile folclorice, era un argument puternic și firesc în favoarea tezei vechimii dovedite prin ruralism.

În genere, istoricii noștri literari au ezitat să anexeze folclorul ca o formă de expresie – originară și originală în același timp – a spiritului creator autohton. Singura excepție o face Iorga în ediția a doua a *Istoriei literaturii românești* (din 1925), după ce încă în 1901, în *Introducerea* la *Istoria literaturii române în secolul al XVIII-lea* vorbise despre semnificația națională a poeziei populare, regretînd însă „caracterul ei general, nedatabil"[1], de unde și dificultatea de a-i acorda locul „cuvenit".

Ajuns, în 1925, la o concepție mai largă despre funcția istoriei literare și cuprinderea însăși a termenilor ei, Iorga se ocupă – înainte de „literatura slavonă", de „vechea literatură religioasă" și de „întîii cronicari" – de „literatura populară", văzută în marile ei secțiuni generice: balada, poezia lirică și satirică, poveștile și snoavele, proverbele și zicătorile.

Iată și un fel de declarație-program: „Literatura românească a început [...] cu mult înainte ca întîiul cărturar din rîndurile clericilor sau în slujba Curții să se fi gîndit a însemna prin slove cugetarea și simțirea sa, a păstra amintirea faptelor pe care le-a văzut ori să fi căutat a pune la îndemîna credincioșilor în limba înțeleasă Sfînta Scriptură, Liturghia, rugăciunile Molitvelnicului. Această literatură nescrisă, fără existența căreia un popor nu poate avea o viață

[1] N. Iorga, *Istoria literaturii române în secolul al XVIII-lea,* vol. I, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1969, p. 7.

sufletească, e mult mai veche de cum se admite de obicei și voi căuta să-i arăt caracterul istoric și estetic"[1].

Așadar, pentru Iorga, folclorul este o primă ipostază a literaturii române. Forma nescrisă nu i se pare incompatibilă cu caracterul literar și nici cu acela estetic. În concepția lui, istoria literaturii române nu este altceva decît istoria „sufletului românesc". Înainte de apariția literaturii, acest suflet s-a oglindit în folclor. Trecerea de la forma nescrisă la cea scrisă a avut loc pe o cale firească, evolutivă, ca între două vîrste ale aceluiași organism. Primul capitol din *Istoria literaturii române* se cuvine, deci, să fie dedicat folclorului, Iorga justificînd această anexiune mai ales din punct de vedere istoric.

În interpretarea folclorului nostru, îndeosebi a cîntecului epic, G. Călinescu preia tacit sugestii din Iorga.[2] Nu însă și ideea de a considera folclorul o primă etapă a literaturii naționale. Deși vorbește de o continuă perfecționare sufletească, de o „înaintare culturală neîntreruptă", el nu acceptă ideea unei continuități directe între folclor și literatură. Va urmări numai prezența indirectă a folclorului în literatură prin stilizări, prelucrări de teme și motive etc. Pe critic îl interesează, deci, măsura în care o îndelungată experiență artistică orală este fructificată literar. Dar pentru el, folclorul românesc nu este prima fază a literaturii române și nici literatura română nu este o nouă întruchipare a folclorului românesc.

---

[1] *Idem*, „Locul românilor în dezvoltarea vieții sufletești a popoarelor romanice", în *Istoria literaturii românești*, vol. I, Editura Pavel Suru, București, 1925, p. 21.

[2] De pildă, ideea caracterului „de curte" al eposului nostru folcloric îi aparține lui Iorga, după cum ipoteza etimologică în legătură cu termenul *doină* îi aparține lui Hasdeu.

Mai tîrziu, în împrejurări istorice cunoscute, G. Călinescu își va schimba părerea de ansamblu în sensul că va accepta ca *Tratatul* de istorie a literaturii române, al cărui coordonator este, să înceapă cu un voluminos capitol închinat literaturii populare. „Folclorul românesc, va susține el într-un articol, începe odată cu formarea limbii române, cu teme retransmise și a ne ocupa de la început de genurile, speciile și capodoperile lui înseamnă a motiva aptitudinea artistică excepțională a poporului nostru. O dată schițată oglindirea condițiilor geografice și istorice în fondul prototipistic al folclorului, e ușor a urmări interferențe între creață populară și cea cultă."[1]

Accentul cade și acum pe interferențele între creația populară și cea cultă, dar mai important e faptul că se afirmă explicit nu numai valoarea estetică în genere a folclorului, ci și specificul lui literar. Mai mult decît atît, Călinescu însuși ține să se ocupe de „arta literară în folclor".

În această inedită ipostază, el refuză, împotriva teoreticienilor frumosului folcloric „funcțional", să reconstituie ca un arheolog spectacolul folcloric sincretic, insistînd numai asupra valorii artistice a „scenariilor" propriu-zise, fie ele epice, lirice sau dramatice. Comentariul lui este, de fapt, critică literară aplicată la folclor.

Criticul vorbește acum de „compoziție", de „o rafinată muzicalitate prozodică", de „o savantă cadență poetică", pe scurt, se raportează la cîntecele populare ca la niște poeme „suficiente în sine". Ne amintim însă că, incidental, în *Istoria* sa, el vorbea de absența stilului, a compoziției și a tropilor în folclor.

Cîteva fraze din actualul capitol clarifică retrospectiv lucrurile: „Dacă există poeți identificabili în folclor, mo-

[1] G. Călinescu, „La o dezbatere", în *Contemporanul*, 23 martie 1963, p. 3.

dul lor de creație rămîne specific popular prin absoluta obiectivitate a producției lirice, în sensul că, dacă un cîntec e cu mult mai izbutit decît altul, totuși lipsește timbrul personalității, concepția proprie despre lume, nuanța tehnică ireductibilă, unicatul stilistic care face cu putință a nu confunda pe Alecsandri cu Eminescu, pe acesta cu Macedonski, cu D. Anghel, Șt. O. Iosif, G. Coșbuc și cu ceilalți. Sînt atîtea universuri și stiluri în poezia cultă, cu toată concordanța lor în cîteva puncte abstracte, cîți poeți sînt; nu întîlnim, în ciuda diferențelor dialectale, în folclor decît un singur poet. Cînd în poezia unui epigon al lui Eminescu descoperim «eminescianism», constatarea acestui accident este egală cu subestimarea, personalizarea în arta cultă constituind reușita supremă. Un astfel de criteriu în folclor e fără sens, personalismul fiind dimpotrivă dizgrațios și un motiv de a suspecta originalitatea"[1].

Înțelegem de aici că producțiile folclorice au fost considerate de Călinescu drept lipsite de stil sau de compoziție în sensul că nu erau irepetabile, în sensul că mijloacele lor nu concurau la realizarea unui unicat. Nu caracterul lor „funcțional" și sincretic le făcea să pară lipsite de intenția artistică, ci dezinteresul pentru singularizare, pentru personalizare.

Deosebirea fundamentală față de literatura cultă nu constă în „funcționalitate", nici în oralitate, ci în caracterul lor *colectiv* și anonim. Este ceea ce face ca însuși conceptul de originalitate să aibă un sens esențial diferit în folclor și în literatură. De aici și rezerva inițială a lui G. Călinescu de a integra folclorul în istoria sa literară.

* * *

[1] *Idem*, „Arta literară în folclor", în *Istoria literaturii române*, vol. I, Editura Academiei R.P.R., București, 1964, pp. 202-203.

Scriind *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent,* Călinescu n-a vrut să vadă în folclor o primă etapă, dar nici să scape din vedere capodopere precum *Meșterul Manole* sau *Miorița* și atunci a găsit o soluție ingenioasă de compromis și de sinteză folclorico-literară – „miturile".

Acestea nu reprezintă altceva decît niște imagini simbolice pentru o anumită umanitate, „ficțiuni hermetice" – cum le numește autorul – care obsedează și stimulează imaginația creatorilor autohtoni. Creația națională cultă se constituie astfel deseori ca o replică la imaginile primordiale cristalizate în anumite piese folclorice reprezentative.

Miturile sînt puncte de inserție ale tradiției orale în literatura cultă; prin intermediul lor, factorul tradițional colectiv modelează obscur universul imaginar al scriitorului român, mai ales dacă acesta este de origine rurală: „Importanța capitală a folclorului nostru, pe lîngă incontestabila lui valoare în măsura în care e rodit de culegătorul artist, stă în aceea că literatura modernă, spre a nu pluti în vînt, s-a sprijinit pe el în lipsa unei lungi tradiții culte, mai ales fiind foarte mulți scriitori de origine rurală. Dar atenția n-a căzut asupra temelor celor mai vaste, mai adînci în sens universal, cum ar fi aceea a soarelui și lunii; ci dimpotrivă asupra acelora care puteau constitui o tradiție autohtonă. S-au creat astfel niște mituri, dintre care patru au fost și sînt încă hrănite cu o fervență crescîndă, constituind punctele de plecare mitologice ale oricărui scriitor național. Un străin care nu le-ar cunoaște ar pierde mult din semnificația poeziei noastre moderne." Cele, patru mituri sînt *Traian și Dochia, Miorița, Meșterul Manole* și *Sburătorul,* înfățișînd patru probleme fundamentale, respectiv „nașterea poporului român, situația cosmică a omului, problema creației (și am putea zice în termeni moderni: a culturii) și sexualitatea".

Călinescu lasă impresia că a ajuns la aceste mituri din însăși raportarea literaturii noastre la folclor, dintr-un fel de aducere a lor, a celor doi termeni, la același numitor. Dar numai *Miorița* și *Meșterul Manole* îndeplinesc criteriile presupuse ale comparației. *Sburătorul* – motiv sau mit într-adevăr frecvent în poezia românească – nu are alt corespondent în tradiția populară (și, ca atare, nici alt punct de plecare) decît o credință superstițioasă. Aici, termenul de „mit" are deja o altă accepție decît aceea ilustrată de *Miorița*.

Cît despre *Traian și Dochia,* acesta e fără îndoială un mit apocrif, o pură invenție literară, în ciuda ambiției lui Călinescu de a-i acredita consistența. Inexistent în folclor, altfel decît prin reminiscențe onomastice, el nu se dovedește productiv nici în literatură. Inventat de Asachi, e redescoperit de autorul nostru spre întărirea arsenalului tradițional și rotunjirea propriei construcții critice. De altfel, însăși construirea de către Călinescu a acestor noi structuri – miturile – nu are alt rost decît de a ordona și sintetiza un fond tradițional specific, de a atrage atenția asupra acestei specificități constituite și de a o pune mai mult în valoare.

De la alegerea acestor mituri pînă la definirea lor, comentariul călinescian poate suscita discuții nesfîrșite și, bineînțeles, obiecții. Domeniul însuși e, în același timp, generos și ingrat din acest punct de vedere. O întrebare persistă, pe lîngă multe altele: mitologia aceasta este folclorică sau literară? Pentru Călinescu miturile rezultă din „fervența crescîndă" cu care anumite teme folclorice sînt cultivate de la o epocă literară la alta. Despre mitul mioritic ni se spune că-și are „punctul de plecare în cîntecul bătrînesc publicat de V. Alecsandri". Deci miturile ar apărea în trecerea de la folclor la literatură, literatura atribuind o asemenea dimensiune imaginilor folclorice.

Nu cumva însă amploarea mitică e cucerită încă în stadiul folcloric, tocmai astfel explicîndu-se fascinația exercitată asupra literaturii culte? Ridicarea unor imagini la o valoare înalt reprezentativă are loc, credem, deja de-a lungul procesului lent de gestație colectivă. Gîndirea speculativă a creatorului cult nu face decît să actualizeze semnificațiile latente ale poemului oral. Așa încît în transmisiunea descrisă de Călinescu ne place să vedem mai degrabă o mitologie folclorică ce fecundează literatura decît o mitologie literară inspirată de folclor.

O altă nedumerire e stîrnită de observația nostalgică a lui Călinescu referitoare la ignorarea de către scriitorii români a unor teme folclorice vaste și adînci „în sens universal" precum „soarele și luna", în schimbul cultivării mai asidue a altora, susceptibile să întemeieze o tradiție autohtonă. Dacă lucrurile stau într-adevăr așa, procedarea lor este pînă la un punct firească și Călinescu adună singur argumente în favoarea unei atari priorități. De altfel, din același impuls, el însuși e gata să inventeze un mit suplimentar ori să justifice (în finalul capitolului citat mai sus), reprezentarea autohtonizată a unor figuri biblice.

Întrebarea e însă dacă *Miorița* sau *Meșterul Manole,* ca mituri constitutive ale tradiției autohtone, sînt lipsite de vastitate și adîncime general umană, cu alte cuvinte, dacă specificul lor este ireductibil la un sens universal. Nu e vorba aici de prezența unor balade relativ asemănătoare la popoarele din jur, chiar dacă „ridicarea la valoarea de mit" ar fi „proprie literaturii române". Nu universalitatea temelor ne interesează acum, ci implicațiile lor universale, metafizica lor latentă.

Comentariul călinescian are tendința să reducă problematica celor două balade conform unghiului de vedere din care le-a abordat. Dar chiar și astfel, adică încorporînd date

fundamentale ale unei existențe spirituale specifice, ele rămîn larg deschise către universal. În orice caz, nu se poate stabili din acest punct de vedere nici o deosebire importantă, cu atît mai puțin o opoziție, între ele și *Soarele și Luna,* care nu ne apare mai vastă sau mai profundă „în sens universal". E adevărat însă că aceasta din urmă nu a avut ecoul meritat în literatura română și ne explicam acum inițiativa lui Călinescu de a scrie el însuși o piesă de teatru intitulată *Soarele și Luna.*

* * *

În genere, pe critic îl interesează legătura de adîncime a literaturii cu folclorul, nu abordarea lui superficială, prelucrările, imitațiile etc. Nimic mai semnificativ pentru atitudinea sa decît comentariul consacrat poeziilor de inspirație folclorică ale lui Eminescu.

Călinescu nu acceptă prejudecata tradiționalistă, conform căreia sursele fundamentale ale lui Eminescu ar trebui căutate în folclor, în înțelepciunea populară etc. Mișcarea exegezei călinesciene a operei lui Eminescu va fi una de sens contrar, de a descoperi în cuprinsul unor piese de factură așa-zis populară nuanțele noi introduse de poet, sentimentele mai complexe, ideile culte, chiar dacă abia perceptibile. Imaginea de ansamblu pe care ne-o propune studiul său comparativ foarte aplicat este a unui Eminescu „fabricator de folclor savant"[1].

Tendința rămîne aceeași în exegeza poeților mai noi, cu atît mai mult cu cît destui dintre ei nu mai sînt de extracție rurală. Folclorul încetează, deci, să mai fie un apanaj strict al ruralilor, scriitorii citadini îl pun la contribuție la rîndul lor și în felul lor. Călinescu nu scapă din vedere asemenea

[1] *Idem, Opera lui M. Eminescu,* în *Opere,* vol. 13, p. 504.

momente cînd folclorul este folosit ca un bun tradițional comun unei întregi literaturi.

Spectaculos este, mai ales, paralelismul de mijloace între anumite specii folclorice și curente literare de ultimă oră: criticul însuși vorbește de un „dadaism poporan" și de un „hermetism folcloric". Comentînd în *Istorie* magia verbală din *Domnișoara Hus* a lui Ion Barbu, el crede că „poetul intră în folclor, în acel folclor suprarealistic din care s-au scos noțiunile în circulație păstrîndu-se numai modurile". Despre „horele" argheziene aflăm că sînt „înrudite cu strigăturile, cu chiuiturile populare, cu jocurile de copil. Punctul de plecare sufletesc e o vitalitate excesivă, care caută descărcare într-o mișcare exuberantă, într-o horă."

Horele se înrudesc însă cu strigăturile ori ghicitorile populare numai într-un ipotetic punct de plecare. Ca și în cazul lui Eminescu, interpretul subliniază distanța cîștigată de poetul cult față de modelul popular care l-a putut stimula. În genere, de cîte ori va raporta literatura la folclor, de cîte ori va remarca în cadrul ei vreo influență folclorică, G. Călinescu nu va omite să pună în lumină saltul realizat, originalitatea scriitorului față de autorul anonim. Așa încît apropierea rămîne fie una inițială, fie una superficială. Inspirația folclorică urmărită de critic la un scriitor adevărat servește nu atît unor asocieri, cît unor disocieri radicale.

Știm care e concepția călinesciană despre cultura noastră rurală și despre vechimea ei. Ne amintim importanța acordată *Mioriței* ca mit constitutiv al tradiției autohtone. Putem invoca și părerea formulată mai tîrziu despre folclor în genere, care nu trebuie considerat „un produs ingenuu al popoarelor primitive și sălbatice cu suflet primar"[1].

[1] *Idem*, „Arta literară în folclor", în *op. cit.*, p. 203.

Cînd e vorba să compare *Miorița* cu un poem eminescian, criticul exclamă, totuși: „Mișcătoare în primitivitatea ei *Miorița*!"[1] Asemănarea între balada populară și *Mai am un singur dor* este numai aparentă, după părerea lui. Sentimentul naturii nu e deloc același și nici, cu atît mai puțin, sentimentul morții: „Poetul vroiește să moară și, departe de a se prinde de viață, înecul i se înfățișează ca o voluptate"[2]. Raportată la complexitatea dorinței eminesciene de scufundare în Cosmosul veșnic, „terestritatea" ciobanului are de ce să treacă drept „primitivă".

Apreciere, de altfel, discutabilă, căci în fața unei asemenea teme abisale soluțiile se relativizează și se egalizează. Este însă adevărat că poemul are alte resorturi imaginative și alte implicații metafizice. În orice caz, de această dată, Călinescu mai mult desparte decît apropie reprezentarea eminesciană a morții de testamentul mioritic. Dar, în genere, dincolo de cadența împrumutată, de forma liniară, de aparenta identitate sentimentală, el tinde să descopere în poeziile eminesciene de inspirație folclorică metafizica strecurată în simboluri, lucrătura savantă. Încercarea lui este aceea de a pune în valoare ideile și efectele care îl personalizează pe artist, *personalizarea* fiind, cum am văzut, „reușita supremă" în arta cultă și trăsătura ei esențial deosebitoare față de folclor.

Și, totuși, la Eminescu nu personalizarea reprezintă izbînda supremă: „Cea mai mare însușire a lui Eminescu este de a face poezii populare fără să imite și cu idei culte, de a se coborî la acel sublim impersonalism poporan. Mai stîngace sînt poeziile populare culese și îndreptate de Alecsandri decît cele născocite de Eminescu pe structură

[1] *Idem, Opera lui M. Eminescu,* în *Opere,* vol. 13, p. 505.
[2] *Ibidem,* p. 507.

atît de filosofică. Prin aceste compuneri Eminescu a încetat de a mai fi artist, făcîndu-se numai poet prin chipul mitic în care vede orice realitate sau, mai bine, prin pierderea ideii prozaice de realitate..."[1]

Calitate atinsă, desigur, la alt nivel al spiralei, acolo unde creatorul cult reiterează apelul la mit al celui anonim și întrevede prototipurile închipuite de acesta. La acest nivel, structura filosofică a poemului devine inaparentă, procesul intelectual care i-a dat naștere nu mai poate fi sesizat, ideile se confundă cu imaginile, simbolurile par să acopere realitatea însăși.

O asemenea întîlnire în profunzime, un asemenea paralelism în afară de imitație îi apar lui Călinescu drept culminante și exemplare în istoria literaturii române și în aceea a raporturilor ei cu folclorul.

[1] *Idem*, p. 509.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Capitolul al V-lea

CULTURAL ȘI ESTETIC

Ceea ce ne interesează este mergerea
prin cultură către conștiința artistică.

Ni-l amintim pe G. Călinescu disociind cultura de literatură, pentru ca nu cumva caracterul mai recent al apariției celei din urmă la noi să se răsfrîngă și asupra vîrstei atribuite celei dintîi. La disocierea bazată pe criteriul vîrstei trebuie să adăugăm acum alta, care invocă în sprijin criteriul specificității. De această dată, literatura e disociată de cultură, pentru ca propria istorie literară să-și acopere exact obiectul, pentru ca valoarea estetică să nu fie confundată cu alte valori și, mai ales, să nu-și piardă caracterul predominant. A distinge literatura de cultură înseamnă a afirma predominanța criteriului estetic.

În „Prefața" la *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* găsim următoarea precizare de principiu: „Nu intră în cadrul literaturii decît scrierile exprimînd complexe intelectuale și emotive, avînd ca scop (ori cel puțin ca rezultat) sentimentul artistic." Autorul evită deci programatic „pioasa confuzie între cultură și literatură" comisă de unii dintre istoriografii anteriori, specialiști în perioada veche, adevărați eruditi, însă „nevenind cu un punct de vedere estetic".

Călinescu nu este însă chiar atît de singur în a afirma necesitatea unei asemenea disocieri. Încă în 1901, Iorga însuși înțelegea să despartă apele în acest fel: „...a scrie istorie

literară și istorie culturală nu e același lucru. Cea din urmă se ocupă de ceea ce a realizat în civilizație umanitatea dintr-un timp, într-o țară; cea dintîi cercetează cele mai înalte manifestări ale acestui proces de civilizație. Istoria culturală caută în istoria literară elemente pentru a înțelege spiritul unei epoci, sfărîmînd strălucitoarea formă personală în cari acest spirit se îmbracă la aleșii minții dintr-acea epocă. Pe cînd istoria literară ne ajută pentru a înțelege sufletul deosebit al acestor aleși, observînd direcțiile și curentele care stăpînesc epoca întreagă."[1]

Literatura este, așadar, în concepția lui Iorga produsul cel mai înalt și mai greu reductibil al culturii. Din această cauză, istoria culturii și istoria literaturii se definesc prin inițiative opuse: tendința uneia este unificatoare, tendința celeilalte este diferențiatoare. Deși se arată conștient de riscurile rezultate din încălcarea domeniilor („sfărîmînd strălucitoarea formă personală"), Iorga nu ezită să considere istoria literară drept o sursă prețioasă a istoriei culturale, în încercarea acesteia de reconstituire a „spiritului unei epoci". Dar nici istoria literară „nu se poate înțelege fără istoria culturii, ale cărei culmi le studiază cu deosebire în operele și viața scriitorilor"[2]. Istoria literaturii și istoria culturii îi servesc una alteia drept auxiliar indispensabil.

Iorga le delimitează din punct de vedere teoretic, pentru ca relațiile strînse dintre ele să reiasă mai convingător: „Nu se poate înțelege firea unui Cantemir, unui Nicolae Costin, unui Neculce, unui Șincai, unui Clain, unui Costachi, unui Budai-Deleanu, fără a avea noțiunea vieții la Curtea Domnilor români din secolul al XVIII-lea, fără a ști cum era mănăstirea pe această vreme, cîtă lumină și ce

[1] N. Iorga, *Istoria literaturii române în secolul al XVIII-lea,* vol. I, p. 2.
[2] *Ibid.*

lumină se păstra aici și se răspîndea în lume, fără a se arăta situația românilor de dincolo de munți, fără a se explica marea revoluție culturală petrecută acolo, noua orientare produsă prin schimbarea rituală."

> O istorie literară cuviincioasă, într-o epocă de creațiune cum e aceea pe cari o analizăm nu va analiza bucoavne, nu va scoate strigăte naive de admirație înaintea traducătorilor de acaftiste, molitvelnice, octoihuri, trioade, catavasiere și penticostare, cărți de cea mai mare utilitate sufletească fără îndoială, dar cari n-au a face cu sufletul românesc din secolul al XVIII-lea și cu cugetarea și simțirea acelora cari l-au reprezentat mai bine.[1]

Autorul declară a-și reprima orice tentație de a lua drept literatură simplele traduceri ori diferitele texte oficiale și ocazionale, dar tot el simte nevoia să adauge îndată: „Totuși, acestea toate nu se pot lăsa la o parte. Prin abecedarele și acaftisturile cu litere latine s-a ajuns la teoriile filologice ale marilor ardeleni din epoca regenerării; prin traducerile din slavonește și grecește ale umililor călugări din Țara Românească și Moldova s-a ajuns la frumoasa limbă literară pe cari au găsit-o, în pragul secolului ce s-a mîntuit, Eliade și Alexandrescu, Asachi și Alecsandri, Bălcescu și Kogălniceanu..."[2]

Aceste fraze sînt rezumative pentru însăși practica de istoric literar a lui Iorga. El nu admiră orice, dar consemnează totul, traduceri, compilații, genealogii etc. Cronicile sînt cercetate și apreciate în primul rînd și foarte pe larg din punct de vedere istoric. Aflăm din comentariul interpretului date cu privire la viața și averea cronicarilor boieri,

[1] *Ibid.*, p. 3.
[2] *Ibid.*, p. 4.

la luptele neistovite pentru domnie, la politica subtilă ori agresivă a curților vecine, într-un cuvînt, toate detaliile spre care îl mînă interesul său primordial și irezistibil de istoric. Istoria literaturii române în secolul al XVIII-lea se confundă, în fapt, fie cu istoria scrisului în limba română, fie, pe alocuri, cu însăși istoria poporului român.

Nimic mai semnificativ decît exegeza consacrată *Istoriei ieroglifice* („memorii îmbrăcate în haină alegorică")[1], a cărei intrigă Iorga o explică din punct de vedere psihologic și o corectează din punct de vedere istoric. Observațiile de ordin artistic, exacte, dar puține la număr, sînt minuscule pete de culoare în țesătura masivă a relatării istorice.

În ciuda precauțiilor teoretice pe care și le ia autorul, amploarea și, implicit, importanța acordate într-o istorie literară unei perioade aride, în genere, din punct de vedere literar trădează o tendință mai degrabă unificatoare decît specificatoare. Ca practician al istoriei literare, Iorga este adus deseori în situația de a confunda culturalul cu esteticul.

În vreme ce Iorga extinde la maximum spațiul acordat „literaturii" noastre religioase și istorice, G. Călinescu îl reduce la minimum. Această restrîngere vine tocmai din „izolarea culturalului de artistic", din „supunerea întregii materii la aceleași metode strict literare". Pentru Iorga raportul între cultură și literatură se constituie ca un raport între întreg și parte. Călinescu își reprezintă același raport mai ales ca o succesiune de etape: una culturală, veche, cealaltă nouă, literară. Numită altfel, aceasta este și succesiunea sau distincția între „oriental" și „occidental".

A afirma predominanța criteriului estetic înseamnă și a delimita evoluția modernă a culturii române, desfășurată după tipare occidentale, de faza orientală care a precedat-o.

[1] *Ibid.*, p. 304.

„Medievalitățile întîrziate" de care vorbește la un moment dat Călinescu s-ar fi putut numi foarte bine și *orientalități întîrziate,* în sensul că specific orientală rămîne tocmai întîrzierea, prelungirea medievalității. Începuturile literaturii propriu-zise coincid la noi cu „descoperirea Occidentului". Operele aparținînd perioadei anterioare sînt considerate doar ca preliminarii la literatura română și criticul nu se va opri asupra lor decît din această perspectivă.

Mai întîi, el denunță bovarismul termenului însuși de literatură religioasă: „Ceea ce, dintr-un explicabil bovarism, istoricii au numit pînă acum «literatură» religioasă nu are nici o legătură cu creațiunea oricît de minimă, așa cum e cazul cu poemele biblice și hagiografice franceze *(Patimile, Viața Sfîntului Léger)* sau cu germanicul *Heliant."*

Mai departe, în privința cărților populare, a culegerilor didactice sau ocultistice, ne întîmpină același răspicat refuz: „Fiind vorba de traduceri, deși de astă dată depășind textele stricte de ritual bisericesc, și chiar atingînd poezia, nu se poate vorbi de «literatura română», ci doar de un moment cultural ce explică fenomene literare ulterioare. Singurul lucru instructiv, răsfoind aceste tălmăciri, este de a constata cu ce se hrănea imaginația strămoșilor noștri, de a determina traiectoria simțului estetic."

„Traiectoria simțului estetic" este ceea ce urmărește G. Călinescu de-a lungul „perioadei vechi" din istoria literelor românești. Și în continuare, căci descoperirea Occidentului nu a dus imediat la apariția unei literaturi în adevăratul sens al cuvîntului. Autorul deplînge astfel faptul că „artele, literatura Italiei n-au ispitit" pe austerii cărturari ardeleni, al căror umanism tardiv nu a găsit nici o expresie estetică: „Meritul celor trei, îndeosebi, este imens, din punct de vedere cultural, istoria literară nu mai poate reține azi decît contribuția la formarea limbii literare".

„Prefața" la *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* vrea să preîntîmpine o interpretare greșită a acestei excluderi: „Vor mai fi unii care dintr-o greșită susceptibilitate se vor scandaliza că n-am dat Ardealului destulă importanță pentru strălucita contribuție adusă redeșteptării conștiinței naționale. Însă noi ne ocupăm aici numai cu conștiința estetică. Sintezele de istorie culturală vor glorifica mai departe pe marii pionieri. Ardealul care a dat pe Maiorescu, pe Slavici, pe Coșbuc, pe Rebreanu, pe Iosif, pe Blaga și atîția scriitori nu are nevoie să ceară falsificarea istoriei lierare prin amestecarea cu materie extranee disciplinei."[1]

Materie „extranee disciplinei" continuă să existe însă și după impunerea și generalizarea modelului literar occidental. În ciuda intențiilor – hotărît estetice – ale autorilor, unele opere nu intră în sfera literaturii propriu-zise, pentru că nu dispun de mijloacele ei specifice. Altele izbutesc numai parțial. O disociere fermă trebuie făcută și mai departe, respingînd veleitățile artistice ori selectînd operele sau fragmentele de opere cu adevărat reușite. Operația de izolare a esteticului se desfășoară, așadar, chiar înlăuntrul a ceea ce – conform intențiilor și aparențelor – poate trece drept literatură. Asemenea artiști „fragmentari" apar mai ales la începuturile unei literaturi.

Unul din ei este Bolintineanu, și analiza pe care i-o închină Călinescu în *Istoria literaturii* este ilustrativă: *Legendele istorice* ale acestuia devin, prin mecanică goală și

[1] O scrisoare trimisă lui Al. Rosetti, cu puțin înainte de apariția *Istoriei literaturii*, vine să confirme postum marea prețuire a lui Călinescu pentru literatura ardeleană. „Am dat – scrie el, rezumîndu-și inițiativele – o mare importanță provinciilor, și ideea mea e că centrul literaturii noastre e Ardealul" (*Corespondența lui G. Călinescu cu Al. Rosetti, 1955-1951*, Editura Eminescu, București, 1977, p. 134).

stereotipie naivă, niște parodii involuntare. „Luate în întregul lor, nici una [...] nu mai trezește un adevărat interes estetic. Totuși, Bolintineanu e un poet fragmentar remarcabil și o bună operă de izolare dă o colecție surprinzătoare de instantanee poetice. [...] Tăiate, unele versuri apar ca niște momente în perpetuă desfășurare cu capetele infinite. Ba chiar virtutea de căpetenie pare a fi aceea de a izola un gest sau un obiect pe o pagină albă, ca într-un studiu pregătitor de pictor, făcîndu-l etern, inexplicabil. Se înțelege însă că dacă restituim fragmentul poeziei totul e înecat în zgomotul asurzitor al întregului."

Confuzia valorilor poate apărea însă și în epoci mai tîrzii, prin inadecvarea mijloacelor și uneori chiar a obiectivelor. Datoria criticului e să o spulbere printr-o „justă examinare estetică", ale cărei concluzii pot fi deseori în răspăr cu mentalitatea comună. Astfel, Vlahuță, poet discursiv și moralizator, continuă să fie prețuit în pături largi de cititori. Dar „pentru istoria literară Al. Vlahuță nu mai constituie de mult o problemă și a afirma că el a fost doar un bun versificator, cu oarecare simțire și cu tactul de a evita totdeauna căderea în trivialități, nu-i o revoluție." Nu discursivitatea este vina lui capitală („Eminescu însuși este oratoric, sentențios, uneori aproape, în aparență, didactic"), ci prozaismul, adică așezarea unor platitudini în măsură de vers.

Se poate deduce, fie și numai din aceste exemple, că distincția între cultural și estetic, manifestată inițial ca o distincție între două epoci, se continuă, în cadrul epocii moderne luînd alte forme. Variantele mai noi ale vechii confuzii între etic și estetic sînt – cu termenii lui Lovinescu – confuzia între etic și estetic și cea dintre etnic și estetic. Călinescu nu le combate în mod expres și repetat ca E. Lovinescu, dar nici nu le comite, precum, uneori, Iorga.

Călinescu disociază esteticul de cultural, dar nu le separă, nu întrerupe o evoluție organică și nu secționează o totalitate, căci numai în acest fel își reprezintă el istoria literaturii române. „Nu este îndoială că organicul există în literatura română" – spune el în aceeași „Prefață". „Se cade doar să-l descoperim fără prejudecăți, și mijlocul nimerit este de a scrie o istorie literară bine informată, însă de substanță, nu de nume proprii și de cifre." O istorie literară „de la origini pînă în prezent" așadar, din care să se poată desprinde un sens al continuității și al totalității.

În urmărirea acestei idei de *totalitate organică* este însă – încă o dată – precedat de Iorga. Fragmentele citate anterior din „Introducerea" la *Istoria literaturii române din secolul al XVIII-lea* sînt semnificative și din acest punct de vedere, dacă lucrarea însăși ori *Introducerea sintetică* din 1929 nu ar tinde explicit „către înțelegerea totalului a ceea ce se cheamă ansamblu"[1]. De altfel, sintezele de istorie literară ale lui Iorga ar putea compune oricînd o Istorie a literaturii române de la origini pînă în contemporaneitatea autorului.

Călinescu nu scria deci prima istorie completă a literaturii române, nici prima istorie care să dețină un sens al devenirii și al totalității. El scrie, totuși, „întîia istorie a literaturii române în înțelesul propriu" – cum singur o spune – pentru că este întîiul care aplică pe toată întinderea ei un criteriu estetic consecvent. Acest criteriu estetic îi lipsea lui Iorga, și-i lipsea nu atît pentru perioada de început, „culturală", a literaturii noastre, cît pentru perioada cea mai recentă, aprecierile din istoria literaturii românești contemporane fiind cele mai grav alterate, dincolo de simpatii ori antipatii personale, de confuzia esteticului cu eticul sau cu etnicul.

[1] *Idem, Istoria literaturii românești. Introducere sintetică*, Editura Minerva, București, 1977, p. 6.

Altor autori avînd o priză corectă asupra valorilor estetice le lipsea interesul pentru epocile literare mai vechi, preocuparea de cuprindere totală. Printre aceștia din urmă, Lovinescu însuși, autor (numai) al unei *Istorii a literaturii române contemporane* și, în plus, neîncrezător în tot ce premerge la noi revoluția de la 1848, adică importul occidental „integral".

Avînd o perspectivă estetică totală asupra evoluției literaturii române, Călinescu este în măsură să depășească atît *confuzia,* cît și *ruptura* între cultural și estetic: „Dacă e absurd să numești literatură simple fenomene intrînd în istoria limbii, a tipografiei, a culturii, tot atît de falsă e tăierea istoriei într-un punct arbitrar. De ce oare literatura română să se înceapă cu Cîrlova? Dar sînt înainte opere dacă nu admirabile, capabile să explice ceea ce vine după ele."

Călinescu nu ezită de altfel să se prevaleze și de exemplul altor literaturi: „Ureche, Miron Costin, Neculce, Radu Popescu, D. Cantemir lăsați afară? Se poate închipui istoria literaturii italiene fără Dino Compagni, Villani, cea franceză fără Villehardouin, Joinville, Froissart și Commines? O astfel de sciziune absurdă n-o profesează nici o literatură și ar fi o eroare dacă noi am menține-o."

Distincția între cultural și estetic, așa cum e operată de G. Călinescu, permite o anumită selectivă continuitate. Apariția literaturii propriu-zise e greu de explicat fără antecedente culturale care, într-un fel sau într-altul, au pregătit-o. Mai mult, chiar înlăuntrul amalgamului cultural există un *filon estetic subiacent,* adică subordonat altor obiective și altor valori. Criticul urmărește acest filon înainte de a deveni independent și autoritar, înainte ca valoarea estetică să fie cultivată în sine.

El vede pînă și în unele traduceri de ordin religios sau istoric o achiziție cu efecte artistice, fie cît de îndepărtate.

În primele cronografe e identificat „un anume aer epic". Elemente artistice incipiente sînt întrezărite în însăși naturalețea frazei unui Antim Ivireanu, într-un fel de retorică a oralității: „Dar mai ales Antim are darul întoarcerii brusce spre ascultătorul din biserică cu o retorică încărcată de sevele rostirii zilnice, și pe temeiuri de bun-simț curent, ducînd la un soi de portrete morale." La același Antim Ivireanu se descoperă, în afară de rudimentele portretistice, anumite stări pre-artistice, dispoziții inocente premergătoare actului creator, o „exaltare lirică", de exemplu, a cărei valoare estetică este, desigur, atribuită. În general, criticul e tentat să aplice acestei materii aride din punct de vedere artistic categorii și termeni specific literari. Despre partea a doua a cronicii lui Miron Costin, în care cronicarul e martor al evenimentelor narate, ni se spune că e „un adevărat roman plin de acele asemănări familiare care dau viață lucrurilor morale". Lui Neculce i se recunosc „darul de a povesti", „tehnica încheiată a portretului", „complexitatea pamfletară". Cu o aplecare caracteristică și cu o acuitate reflexivă, Călinescu desprinde consecințele în plan artistic ale patimii și sentimentalității brute, neacoperite: „Neculce e bîrfitor, răutăcios ca bătrînii, încondeietor bufon al lucrurilor, așa că pagina întreagă e o comedie înaltă alunecînd de la reaua cîrcotire la patriarhala plîngere."

Tot despre Neculce, criticul ne spune că „are vederea proaspătă, poetică a omului necărturar, cu apercepția firesc metaforică". Această ultimă apreciere lasă să se presupună un conflict latent între cultură și literatură, cea de-a doua dispensîndu-se uneori de platforma pregătitoare a celei dintîi. Viziunea poetică se oferă în mod firesc celui, așa-zicînd, nedeformat de cărți, netrecut prin cultură. Adevărul este însă că un autor ca Neculce este trecut printr-o astfel

de cultură, prin cultura țărănească orală. Cazul lui nu e singular în literatura română și nici singurul asupra căruia Călinescu atrage atenția.

În continuare, la cronicarii munteni, la Stoica Ludescu și la Radu Popescu, e remarcată „înverșunarea plastică", precum și „capacitatea de a vedea scenic, de a transcrie nuanțele dialogului". Se vede ușor că valoarea estetică a unor astfel de atitudini și procedee este de cele mai multe ori un efect atribuit retrospectiv.

Cînd recunoaște „parfumul arhaic" al limbii lui Ureche sau Neculce, criticul numește de fapt decalajul existent între stadiul vechi al limbii și cel actual, nu eventuala deplasare semantică operată de respectivii autori. Evoluția însăși a limbii ne face să gustăm astăzi formele simple, beneficiarele unui farmec pe care nu-l aveau la început, cînd vor fi fost proprii și plate. Dificultatea de expresie, alegerea ezitantă a termenilor, poticnirile frazei pot să pară roade ale complexității și rafinamentului, cînd în realitate ele nu sînt decît rezultatul unei gîndiri rudimentare, complexă și rafinată fiind numai receptarea lor. Riscul aici e de a confunda efectul cu intenția.

Nu e cazul lui Călinescu, care e conștient de caracterul inconștient al acestei expresivități. Tocmai de aceea desparte el artisticul de cultural și nu-i consideră pe cronicari drept niște scriitori în sensul deplin al cuvîntului. Eliminîndu-i *principial* dintr-o istorie literară „în înțelesul propriu", adică estetic, el nu pregetă, totuși, să-i recupereze *individual* și *fragmentar*.

Criticul rămîne consecvent punctului de vedere teoretizat și practicat în *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* și în „Prefața" (mai precis, în partea din „Prefață" pe care și-o asumă) la *Tratatul* academic de istorie a literaturii române, din 1964. El afirmă acolo

despre cronicari că „sînt admirabili și dau mari emoții stilistice și de reflecție morală cititorilor rafinați". Propoziția următoare este însă restrictivă în sensul știut: „Artiști în înțelesul exact al cuvîntului nu sînt, pentru că intenția propriu-zis artistică le e necunoscută și fără asta arta nu există."[1]

Ne lovim aici de o problemă generală de estetică. Absența intenției artistice înseamnă, oare, absența artei? Oricum, prezența unei asemenea intenții nu înscrie de la sine într-un spațiu electiv. Funcția artei nu are cum fi deținută de intenția autorilor. De altfel, critica modernă resimte raportarea unei opere în intenția autorului ca pe o eroare de procedură și de concepție; cît privește estetica modernă, ea nu-și mai rezolvă problemele avînd imaginația autorului, ci pe aceea a receptorului. În artă contează, așadar, efectele, și nu intențiile.

Întrebarea este însă dacă, într-adevăr, cronicarilor le lipsește orice intenție artistică. O asemenea intenție poate fi bănuită în actul însuși de a scrie, care, spre deosebire de vorbirea zilnică, are de observat anumite precepte. După unii specialiști, intenția artistică „este proprie tuturor celor care au scris în trecut, căci poetica și retorica, chiar cînd ultima era redusă la cele cîteva principii ale omilitecii, erau abc-ul oricărei construcții"[2]. Poate fi, însă, „evitarea vorbirii obișnuite"[3] un criteriu suficient pentru a acorda intenției un caracter artistic? Cronicarii (cei instruiți mai ales) respectă, desigur, anumite precepte retorice. Călinescu îi recuperează însă estetic nu pentru rigorile retoricii, cît pen-

[1] G. Călinescu, „Prefață" la *Istoria literaturii române,* Editura Academiei R.P.R., București, 1964, p. 7.

[2] V. Florescu, *Conceptul de literatură veche,* Editura Științifică, București, 1968, pp. 216-217.

[3] *Ibid.,* p. 216.

tru savorile oralității prezente în scrisul lor. Numai aplicarea unor principii de persuasiune nu face din nimeni un „artist al cuvîntului". De altfel, scopul acestei preceptistici era să ușureze comunicarea impunîndu-i un tipar comun, nu o pecete stilistică.

Același este, din acest punct de vedere, cazul producțiilor folclorice, cărora Călinescu nu ezită să le echivaleze performanța artistică: „Toate mijloacele specifice poeziei (rima, metafora, descripția fantastică a realului, culoarea, muzica poetică) sînt duse în poezia populară la o maximă finețe."[1]

Poezia populară observă, la rîndul ei, o serie întreagă de convenții specifice, de canoane estetice. Îi lipsește însă „timbrul personalității", așa cum remarcă într-un pasaj deja citat, Călinescu, dînd o explicație probabilă și tardivă rezervei sale de a concepe folclorul ca pe o primă etapă a literaturii naționale. Deși în 1964 va considera poezia populară în sine, ca *„artă literară"*, criticul leagă foarte strîns intenția artistică de intenția personalizării, de fapt, le identifică esențial. Intenția artistică nu înseamnă, așadar, numai evitarea printr-o regolistică acceptată a rostirii cotidiene, înseamnă – mai ales – căutarea unui ton personal, vînarea „unicatului stilistic".

Călinescu nu dezvoltă implicațiile acestei delimitări și nu încearcă să o pună de acord cu altele care-i aparțin în egală măsură. Raportînd-o la distincția discutată anterior dintre cultural și estetic, nu facem decît să descoperim o coerență pe care autorul însuși n-o va fi vizat ori nu va fi ținut s-o sublinieze.

Sîntem aici tot în cadrul raportului dintre cultural și estetic, folclorul urmînd să aparțină culturalului, prin lipsa

[1] G. Călinescu, „Arta literară în folclor", în *op. cit.*, p. 201.

de intenție artistică – în sensul pe care l-am precizat, adică nu prin funcționalism, ci așa-zicînd prin nonpersonalism. Deși ultima sa abordare a producțiilor folclorice este strict estetică și chiar oarecum aberantă în măsura în care ignoră contextul manifestării lor, Călinescu nu le consideră literatură propriu-zisă.

Cultura căreia îi aparține folclorul este însă una populară, rurală, și strădania autorului nostru a fost, cum am văzut, să-i acrediteze existența și să-i certifice valoarea, alăturînd-o celeilalte, „oficiale", majore. Parte integrantă a acestei culturi orale, folclorul ocupă, totuși, o poziție mediană în momentul în care e așezat în ansamblul celeilalte culturi, putînd servi acolo ca un element unificator între cultural și estetic.

De altfel, la G. Călinescu relația între estetic și cultural nu este opoziția, ci dialogul. Culturalul e considerat un exercițiu pentru estetic, o acumulare în vederea unei țîșniri. Privită în perspectiva unei evoluții deja independente a literaturii, cultura veche pare un început încă nedeslușit. E vorba, în orice caz, de fazele aceluiași proces.

Trecerea de la una la alta poate fi trecerea de la virtual la actual. O imagine sintetică, sinonimă cu o revelație, va da Călinescu în finalul „Prefeței", citate deja, la *Tratatul* academic de istorie a literaturii române: „Fără îndoială că un bloc de marmură nu e o sculptură și descripția lui nu va cuprinde exaltări critice ca-n fața operei unui Michelangelo. Determinarea valorii lui materiale e de competența unui specialist. Cu toate astea, oricîte verdicte ne-ar da cel care cunoaște structura marmurilor și rezistența lor, numai artistul știe să scoată cu imaginația din el formele culcate în bloc. Cultura veche este un astfel de bloc în care stau încă nenăscuți Eminescu și Creangă, Caragiale și Sadoveanu. A descifra prezența lor virtuală în acea materie simplă,

privind din prezent spre origini, aceasta e marea misiune a unui adevărat istoric literar."[1]

Un fel de a atrage atenția asupra potențialului artistic al culturalului, de a spune că-n cuprinsul lui literarul e prezent, dar subordonat și, ca atare, neconfigurat. Reciproca este la fel de valabilă, literatura fiind greu de conceput fără sedimentele fecunde ale culturii. Cît despre privirea „din prezent spre origini", vom mai avea prilejul s-o comentăm.

[1] *Idem*, „Prefața" la *op. cit.*, p. 8.

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Capitolul al VI-lea

ORGANICISM ŞI ESTETISM

...nu încape îndoială că organicul
există în literatura română.

Dacă o comunicare organică este îngăduită chiar în cadrul distincției dintre estetic și cultural, cu atît mai firească va fi evidențierea continuității în interiorul filierei estetice, filieră inițial latentă, subiacentă, irumpînd mai tîrziu triumfător și acaparator. Călinescu are în vedere tocmai această tradiție estetică, definită, cum am văzut deja, ca o „înaintare organică după legi proprii".

Este cunoscută concepția lui cu privire la identitatea esențială între critică și istoria literară, mai exact spus, cu privire la indispensabilitatea lor reciprocă. Istoria literară trebuie să fie o istorie de valori, deci să fie critică, „forma cea mai largă de critică"[1], critica, la rîndul ei, are nevoie de „proiecție istorică". În formele ei plenare, critica implică și o perspectivă asupra tradiției: „nu e cu putință o critică fără perspectivă totală istorică, deci fără tradiție"[2].

Să reținem corelația – ce permite perifraza din urmă – între tradiție și cuprindere globală. Tradiția nu se descoperă, deci, printr-o înclinație specială, printr-o insistență unilaterală, ci prin considerarea devenirii istorice în totalitate

[1] G. Călinescu, *Principii de estetică*, p. 74.

[2] *Idem, Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, „Prefață", pp. 6 și urm.

și ca totalitate. Tradiție nu înseamnă parțializare, ci integrare. În afara unor referiri directe și implicații concrete, chiar acest punct de vedere teoretic îl așază pe Călinescu la egală distanță de tendința paseistă și de cea așa-zicînd actualistă. El reproșează criticii contemporane tocmai faptul că nu se raportează la „spiritul integral al unei literaturi"[1].

Cu atît mai mult istoricul literar e dator să cultive acest „spirit integral". El va trebui să scoată perioada veche a literaturii noastre atît din discreditul „esteților" contemporani, cît și din mîinile erudiților nepricepuți în materie estetică și, în același timp, să trateze perioada contemporană altfel decît dintr-o perspectivă izolatoare, exclusivistă. Numai în acest fel se poate restabili continuitatea între perioadele literaturii naționale, unitatea organică a unei literaturi, și numai în acest fel devine posibilă, după Călinescu, o adevărată istorie literară.

Istoria lui se vrea unitară în sensul „supunerii întregii materii la aceleași metode strict literare", însă și în sensul urmăririi, dincolo de „nume și de cifre", a unei continuități „de substanță". Prin această exigență autoimpusă și în bună măsură respectată, el depășește conceptul tradițional de istorie literară ca simplă suită de monografii, ca „succesiune de oameni singuri"[2]. De aici nu decurge o tratare nediferențiată („Scriitorul e totuși o personalitate și trebuie tratat monografic..."), ci una care vizează și „trecerea generațiilor în linie tradițională".

„Lipsa unei continuități între generații" îl nemulțumește pe Călinescu îndeosebi în ce privește conștiința critică, însă reproșul său se extinde în egală măsură și asupra litera-

[1] *Idem*, „Critica istoriografică", în *România literară*, 22 oct. 1932, p. 1.

[2] Roland Barthes, „Littérature ou histoire", în *Sur Racine*, Éditions du Seuil, Paris, 1963, p. 148.

turii în genere, asupra mentalității scriitorului român, care refuză o eventuală descendență autohtonă cu un orgoliu măgulit numai de invocarea unui nume străin: „Scriitorii noștri sînt în majoritatea cazurilor foarte puțin cunoscători al literaturii naționale și refractari la comparațiile în cerc închis. A lua drept coordonată într-un articol despre I. Barbu pe Conachi, Bolintineanu, Anton Pann pare un lucru scandalos și jignitor. Un poet român se compară numai cu poeți dinafară, cu Edgar Poe, Mallarmé, Paul Valéry. Și totuși, metoda legitimă e cea dintîi."

Unul din obiectivele majore ale *Istoriei* lui Călinescu va fi fost acela de a dovedi existența unei tradiții literare românești vrednice deja de prețuirea contemporanilor. În mod deosebit ține autorul să descopere această tradiție scriitorilor înșiși, să le aprofundeze conștiința de sine prin sentimentul descendenței și al apartenenței.

Nu e nici o incompatibilitate pentru Călinescu între inițiativa originală și moștenirea primită cu sau fără știință. Tradiția nu e altceva decît un mediu rezonator și stimulator: „Oricît de spontane ar fi actele de creație, ele profită de experiențele trecutului și se produc mai bine în mediul tradițional. Dacă fiecare pictor ar inventa mereu perspectiva și uleiul, o mare energie s-ar risipi inutil."

Scriitorul român are în spatele lui o tradiție profitabilă de care nu trebuie să se dezică. Încercînd să inculce atît scriitorului, cît și criticului român o „conștiință de tradiție", Călinescu nu ține atît să le agraveze sentimentul datoriei față de trecut, cît să-i facă mai puțin refractari față de filiațiile și analogiile interne.

Exemplul unei mari literaturi este încă o dată invocat: „Dacă vorbește de Proust, criticul francez își caută instrumentele de comparație îndărăt și trecînd prin naturalism și realism poate ajunge pînă la memorialistică, pe de o par-

te, și la portretistica clasică, pe de alta. Prin urmare, el are de determinat cum au fost depășite unele metode, cum au fost disociate altele. În fond, Proust e un memorialist care a profitat de filosofia lui Bergson."

Călinescu îl are aici în vedere – fără să-l numească – pe Thibaudet care, se știe, în *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours,* din 1936, dar mai ales într-un studiu special[1] (din 1923), îi descoperea lui Proust posibili antecesori urcînd pe filieră pînă la Saint-Simon și Montaigne.

„Așa ar trebui să procedeze și criticul nostru" – continuă el – și în *Istoria* lui așa procedează. „Un romancier român se cuvine să fie scrutat în întreaga perspectivă a prozei noastre fără a se exagera înrîuririle străine, căci fundamentul va fi în mod fatal, prin factorul geografic, tradițional. Camil Petrescu pare proustian, dar el nu a putut împrumuta de la Proust decît elemente superficiale de expoziție. În romanele sale regăsim eterna opoziție, caracteristică civilizației noastre, între o lume aprigă, dotată să parvină, și intelectualul delicat, care rămîne un învins. Oriunde eroul francez izbutește în dragoste, eroul român rămîne neînțeles."

Nu ne interesează acum cîtă dreptate are Călinescu în privința proustianismului superficial al lui Camil. Cazul ilustrează numai ideea dependenței față de o tradiție locală, națională, dependență ce poate fi recunoscută în dublul sens al cuvîntului, adică identificată și acceptată. Dependență care nu e neapărat descendență, dar care prin aceasta nu e mai puțin inevitabilă. Descendența este de cele mai multe ori conștientă, modelul respectiv fiind ales și cultivat cu premeditare, anumite coincidențe apar însă de-a lungul aceluiași proces organic fără existența

[1] A. Thibaudet, „Marcel Proust et la tradition française", în *Réflexions sur la littérature,* Éditions Gallimard, Paris, 1938.

vreunui contact direct și a unui model inspirator. O modelare obscură are loc pe căi infinit ocolite, prin ricoșeuri greu de prevăzut.

Nu e întîmplător faptul că, refuzînd în cazul lui Camil Petrescu o influență externă, Călinescu nu o înlocuiește cu una internă, cu alte cuvinte, nu indică în locul lui Proust un mai verosimil model autohton. El indică însă tiparul unui anumit conflict caracteristic civilizației și prozei noastre. (În treacăt fie spus, nu e nici o incompatibilitate între eșecul sentimental al eroului camilpetrescian și proustianism, chiar dacă influența autorului francez – cîtă este – se exercită în alte planuri.) De vreme ce un asemenea tipar se regăsește la mai mulți autori înseamnă că el rezultă din presiunea lentă, inaparentă, dar implacabilă a unui „mediu tradițional" (în compunerea căruia intră și elemente de cultură și civilizație, nu numai factori strict literari).

De ce ține Călinescu să dovedească neapărat că „organicul există în literatura română"? „Organicul" presupune, înainte de orice, putere de emanație proprie, capabilă să înlăture eventualele goluri și să absoarbă influențele străine care, neasimilate cum trebuie, ar produce impresia de „artificial". Organicul implică unitate și continuitate, unitate în continuitate. Organicul implică însă și o evoluție lentă, o alunecare înceată, fără salturi, de la o etapă la alta, uneori chiar fără treceri sesizabile ca atare. Organism independent, literatura română urmează un astfel de model evolutiv căruia criticul însuși pare să i se supună.

El insistă să descopere chiar în cadrul etapei „culturale" a literaturii române acele elemente estetice incipiente care au făcut posibilă trecerea spre faza artistică propriu-zisă. În continuare, o înaintare lentă, dar sigură, greu sesizabilă de la un autor la altul, e urmărită de criticul atent la rafinarea

treptată a observației și a limbajului. Ajuns la 1848, el nu poate, totuși, ocoli evidența: „Creșterea literaturii române se face cu atîta repeziciune într-un timp îngust, încît scriitori înfățișînd felurite vîrste literare sînt contemporani după vîrsta umană. Poeții începîndu-și activitatea în primele decenii ale veacului trăiesc și scriu către sfîrșitul lui încălecînd mai multe școli".

Din această constatare, alți istorici literari vor trage concluzii diferite cu privire la ritmul de evoluție al literaturii noastre, vor vorbi de „arderea" etapelor și vor susține – ca și Lovinescu – ideea unei transformări „în sens revoluționar". Transformarea în acest sens presupune însă ruptură, or Călinescu se pare că ține mai mult la continuitate. Vorbind despre „înaintarea organică", deci lentă, el adaugă „după legi proprii" și am putea să credem că viza astfel tocmai această ritmicitate specifică. El nu ignoră saltul realizat, dar consideră că se pot găsi elementele ce îl pregătesc în stadiul premergător. Organicitatea lui vrea să nu contrazică dialectica.

În reprezentarea lui Călinescu, epocile literaturii române sînt etapele unui proces unitar, ipostazele unui organism unic. Între ele există continuitate, nu soluție de continuitate. Criticul are nevoie de ideea acestei continuități organice pentru a justifica perspectiva estetică globală a istoriei sale literare. Perioada „veche" nu este de o intangibilă desuetudine, cronicarii nu sînt irecuperabili din punct de vedere artistic. Mai mult, scriitorii de început nu s-au perindat fără urme, moștenirea lor poate fi regăsită la urmași, o transmisiune substanțială se lasă descoperită, continuitatea ia uneori forma incontestabilă a unei filiații.

În felul acesta, literatura română nu mai este rezultatul tardiv al unor influențe străine, ea își cîștigă o tradiție și, implicit, o anumită independență. Pentru cucerirea unui

asemenea statut nu ajungea proba oferită de stadiul el modern – raportabil la orice literatură majoră a Europei –, mai era nevoie ca acestui stadiu modern să i se poată descoperi antecedente care să permită raporturi interne suficiente.

Orice literatură națională își manifestă relativa independență printr-o anumită suficiență a raporturilor – și implicit, a criteriilor – interne. Demnitatea unui trecut trebuie să fie invocată în acest sens, autoritatea unei tradiții. Dacă G. Călinescu ține atît de mult la ideea continuității este tocmai pentru a reabilita tradiția literară națională în conștiința estetică a epocii, pentru a impune o nouă „conștiință de tradiție".

* * *

Și în încercarea de impunere a unei „conștiințe de tradiție" Călinescu este precedat de Iorga. În seria lui de istorii literare separate pe epoci, ca și în *Introducerea sintetică,* acesta inițiase o campanie de anvergură menită să descopere zăcămintele prețioase ale unui „fond indigen", pe care activitatea de îndrumător cultural de la *Sămănătorul* va tinde să-l implice în însăși formația literatului român.

În căutarea acestui fond, pasiunea scotocitoare a istoricului și intuiția lui participativă sînt gata să treacă dincolo de marginile cunoscute ale scrisului în limba română, închipuind existența unei literaturi ce nu ni s-a păstrat, dar „pe care avem dreptul să o presupunem"[1]. Cum am văzut, el este cel dintîi la noi care face loc folclorului într-o istorie literară. Dar, în afara poeziilor populare transmise pe cale orală, el are în vedere scrisorile ce trebuie să se fi schimbat măcar între boieri cu mult înainte de data primelor atestări și, la fel, mesajele domnitorilor, replicile lor memorabile.

[1] N. Iorga, *Istoria literaturii românești. Introducere sintetică,* p. 70.

„Desigur, spune Iorga, Ștefan cel Mare a fost un scriitor foarte adînc și impresionant."[1]

Pentru a-și face credibilă ipoteza, el lărgește semnificația termenului de „literatură" (într-un fel care nu e străin de accepția avută în secolul al XVIII-lea): „Se zice: literatură știm noi ce este: poezie, nuvelă, roman, teatru [...]. Dar literatură adevărată este orice idee limpede, orice sentiment delicat sau puternic, înfățișat într-o formă corespunzătoare. Se poate întîmpla ca o scrisoare particulară să valoreze mai mult [...], să cuprindă mai multă literatură, mai multă poezie decît toată literatura tipărită din anul acela."[2]

Cincisprezece ani mai tîrziu, cînd, în „Introducerea" compendiului său, G. Călinescu va refuza să măsoare vechimea culturii și literaturii române cu „dimensiuni superficiale" și va admite caracterul recent doar al literaturii de tip occidental („poezie profană, proză analitică, dramă"), se va întemeia tocmai pe această extensie a conceptului operată de Nicolae Iorga.

În sprijinul anexării *Învățăturilor lui Neagoe Basarab* la tradiția națională românească, Iorga invocă argumente diverse, printre care și accepția specială în care trebuie înțeles termenul de „autor" în secolul al XVI-lea: „Sensul cuvîntului «autor» este cu totul altul pentru acea vreme și cu totul altul pentru timpul nostru. Nu trebuie să ne luăm după sensul foarte precis, foarte conștient și integru al nostru, pentru o epocă de aceasta, instinctivă, în care orișice găseai bun într-o operă veche rețineai pentru a face o operă nouă."[3]

În *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent,* Călinescu va scuza caracterul de compilație al acele-

[1] *Ibid.*, p. 69.
[2] *Ibid.*, p. 68.
[3] *Ibid.*, p. 75.

iași lucrări în exact același fel: „Așa se proceda pe atunci și clasicii francezi n-au făcut altfel cu modelele lor eline."

Istoria literară a lui Iorga este în ansamblul ei concepută ca o confruntare dramatică între fondul autohton și fondul străin, împrumutat, cel dintîi fiind făcut să obțină asupra celui de-al doilea victorii intermitente. Lectura numai a sumarului *Introducerii sintetice* este edificatoare în acest sens.

În mod surprinzător – dată fiind concepția sa organicistă cunoscută –, Iorga admite că fondul inițial al literaturii române a fost unul imitat după modele străine. Imitația e considerată un fenomen normal, prezent chiar și în literaturile „dezvoltate". În literaturile și societățile „începătoare", ea este chiar inevitabilă: „o societate începătoare nu este în stare să-și caute ea înseși subiectele sale. [...] Societatea căutîndu-și subiecte în literaturi străine se adresează mai ales la acelea care sînt legate mai strîns de dînsa, prin anumite legături, să zicem, de autoritate."[1]

Avem parcă în aceste propoziții un adagio la teoria maioresciană a formelor fără fond și o variantă la legea imitației integrale a lui Lovinescu. Însă Iorga aprobă imitația numai în fazele incipiente ale unei literaturi, cînd aceasta nu a ajuns încă la conștiința de sine. Cu timpul, criteriul autorității e înlocuit de acela al adecvării organice: „O literatură se împrumută de o societate cînd societatea aceea are nevoie de cuprinsul ideal al acestei literaturi..."[2] Însăși capacitatea de selectare constituie o probă de dezvoltare independentă.

Împrumuturile făcute de literatura română în fazele ei inițiale nu sînt nici ignorate, nici regretate de Iorga. El le

[1] *Ibid.*, p. 38.
[2] *Ibid.*, p. 63.

semnalează, dimpotrivă, ca pe tot atîtea dovezi de „ținere a pasului", de „sincronizare" – cum ar fi spus Lovinescu –, de înscriere într-o „comunitate de civilizație" europeană: „nu a fost o singură mare mișcare intelectuală în Apus la care, aducînd și noi o producție literară oarecare, să nu ne fi integrat cu nevoile noastre și supt apăsarea pe care am suferit-o și de care trebuie să ținem seama." „Am mers pas cu pas cu dezvoltarea generală a Europei chiar în domeniul [...] Renașterii" – adaugă istoricul, chiar dacă menționează cu părere de rău faptul că influența Renașterii asupra noastră s-a manifestat „în faza în care ea devenise rece, înțepenită, prin producții pedante de școală, în care nu mai era țîșnire de viață nouă."[1]

În genere însă, Iorga deplînge împrumutul străin dacă nu e cerut de necesități interne organice. Și – pe măsura evoluției literaturii române – acesta va fi tot mai mult – după el – cazul. Alecsandri însuși e depreciat pentru că, influențat de „exotismul rural francez", „n-a putut descoperi esența intimă a sufletului românesc"[2]. La fel, din aproximativ aceleași motive, Bolintineanu. Titlul capitolului respectiv este în sine elocvent: *Romantism francez pe subiecte românești.* Influența romantică exercitată asupra literaturii române este regretată de Iorga pentru excesele pe care le încurajează și care constau în stridența fondului și în facilitatea formei, precum și în caracterul „languros", maladiv. Din această cauză, printre reprezentanții curentului autohton, Iorga îi reține numai pe aceia care, datorită extracției lor modeste și unei formații mai „sănătoase", au putut evita o asemenea influență. E vorba de Grigore Alexandrescu, de Heliade și de Ion Codru-Drăgușanu.

[1] *Ibid.*, pp. 102-103.
[2] *Ibid.*, pp. 205-206.

Definind acest „curent autohton în fața romantismului de împrumut", autorul și-l reprezintă ca pe o „intimitate locală, tradițională, foarte complexă, care ascunde sub o înfățișare simplă lucruri foarte vechi și foarte adînci"[1], ca pe un „glas al obștii românești în literatura noastră"[2]. E vorba, așadar, de un filon popular, menit să răzbată deasupra tuturor influențelor, filon pe care istoricul ideolog îl identifică în spațiul românesc de la Ștefan cel Mare sau Gheorghe Ștefan, „domn de folklore al Moldovei"[3], pînă la Delavrancea sau Vlahuță și în cuprinsul căruia face loc, printre alții, nu numai lui Slavici, dar și lui Caragiale.

În ciuda subiectelor pe care și le-a ales și a multiplelor influențe suferite, Caragiale e anexat la curentul tradiționalist, Iorga avînd chiar ideea de a condiționa în acest fel viabilitatea operei lui: „...dacă el va trăi prin însăși literatura sa, pe care nimica nu o va putea ataca, fără îndoială, nimic și nimeni, va fi, între altele, și pentru motivul că el continuă tradiția cea adevărată a noastră, tradiția aceea indigenă de care am vorbit de atîtea ori, care se poate recunoaște și caracteriza în literatura românească, nu numai în ce privește subiectul, ci și spiritul."[4] Criticul întărește aceasta înscriere prin descoperirea unei filiații neașteptate N. Filimon – Caragiale. Și, mai adaugă el, „poate că este și o legătură între Caragiale și Heliade Rădulescu, între Tîrgoviștea lui Rădulescu și Ploieștii lui Caragiale..."[5]

„Expresie integrală" a fondului autohton și a „sufletului românesc", în genere, este considerat a fi Eminescu, în opera căruia toate influențele străine, filosofice și literare,

[1] *Ibid.*, p. 182.
[2] *Ibid.*, p. 186.
[3] *Ibid.*, p. 101.
[4] *Ibid.*, p. 248.
[5] *Ibid.*, p. 249.

germanice și romanice sînt absorbite într-o vastă sinteză – imposibilă altfel decît prin cunoașterea desăvîrșită a folclorului, a limbii și a vechii noastre culturi.

Din însăși selecția scriitorilor reprezentativi se înțelege că fondul autohton nu este pentru Iorga neapărat unul țărănesc. Totuși, componenta lui rurală este esențială: pe de-o parte, scriitorii care nu s-au apropiat cu înțelegere de sufletul țărănesc sînt excluși, pe de altă parte, originea rurală este menționată de fiecare dată cu neacoperită simpatie. Vorbind despre Varlaam, autorul nu uită să ne spună că acesta a ajuns mitropolit „din simplu fiu de țăran de prin părțile Odobeștilor"[1]. Răzeșia lui Neculce este, la fel, subliniată și așa mai departe, Iorga urmărind – înaintea lui Călinescu – o „ereditate țărănească"[2] în literatura română.

Creangă este, desigur, alăturat și el acestei serii, dar nu în felul în care ne-am fi așteptat din partea celui care încă în 1890 l-a comentat cu atîta participare și pătrundere.[3] Comentariu care – în treacăt fie zis – trebuie să fi fost citit cu mare atenție de Călinescu, după cum lasă să se vadă studiul monografic al acestuia închinat marelui humuleștean.

În 1890, Iorga vedea în Creangă pe „cel mai românesc ca inspirație și formă dintre prozatorii noștri"[4]. În 1929, criticul nu mai face din Creangă o „piesă" centrală în constituirea fondului indigen – cum ar fi fost normal și cum o va face mai tîrziu Călinescu –; ba, chiar mai mult, exprimă rezerve serioase față de „felul lui pitoresc, cam vulgar" și se declară convins că „nu i se poate cere nimic din ceea ce formează elementul cel mai interesant în sufletul omu-

[1] *Ibid.*, p. 95.

[2] *Ibid.*, p. 256.

[3] *V.* N. Iorga, *Schițe de literatură română*, vol. II, Iași, Editura Librăriei Șaraga, f.a.

[4] *Ibid.*, p. 78.

lui modern"[1]. Observația ultimă e valabilă în ordinea bunului-simț, ea contrazice însă puncte de vedere anterioare ale exegetului și ne oferă, în plus, un spectacol din care nu lipsește paradoxul: Creangă repudiat de Iorga din unghiul modernității! În realitate, se pare că, așa cum s-a remarcat recent[2] și cum autorul însuși se deconspiră, Iorga renunță la Creangă pentru că între timp opera acestuia fusese utilizată de poporaniști în sensul vederilor lor.

Pe măsura apropierii de perioada contemporană, doctrinarul sămănătorist începe să fie tot mai prezent în interpretări de detaliu sau de ansamblu – în ciuda precauțiilor luate și a unui efort de deschidere teoretică. Curentul autohton pe care-l pune în valoare „nu este național – declară autorul – fiindcă nu există o tendință naționalistă la mijloc"[3]. La fel, nu este un curent „de la țară pentru că s-au legat de această noțiune înțelesuri deosebite"[4]. Nu e prea greu să observăm însă că tradiția – așa cum o descoperă Iorga – este, într-un fel sau într-altul, convergentă cu direcțiile mari ale ideologiei sămănătoriste. Am putea spune chiar că mișcarea sămănătoristă apare în *Introducerea sintetică* ca o încununare a curentului autohton, ca o izbîndă decisivă a acestuia obținută împotriva modelor de import, printr-o „însănătoșire", „printr-o literatură de realități naționale"[5]. De pe platforma sămănătoristă și în numele tradiției pe care o revendică, Iorga va fi în măsură să abordeze peste cîțiva ani – în felul cunoscut – literatura română contemporană.

---

[1] *Idem, Introducere sintetică,* p. 224.

[2] M. Ungheanu, „Postfața" la *Istoria literaturii românești. Introducere sintetică.*

[3] N. Iorga, *Istoria literaturii românești. Introducere sintetică,* p. 182.

[4] *Ibid.*

[5] *Ibid.,* p. 277.

* * *

Prin temperament și vocație, mai mult decît prin formație, Iorga este un antipozitivist. Textele sale cu caracter teoretic (culese în *Generalități cu privire la studiile de istorie)* stau mărturie în acest sens și vor constitui cel puțin un precedent stimulator, dacă nu chiar o sursă reală de inspirație (rămasă, ca de atîtea ori, nemărturisită) pentru disocierile care ne vor întîmpina în *Tehnica criticii și a istoriei literare* ori în *Istoria ca știință inefabilă și sinteză epică.* Nu e mai puțin posibil însă ca punctul de plecare în generalizările lui Călinescu să-l fi găsit direct la Dilthey, Simmel ori Rickert, pe care îi și pomenește ca atare, spre a nu mai vorbi de Croce, alt teoretician antipozitivist al istoriei și al istoriei literare.

Din perspectiva temei noastre ne interesează acum măsura în care concepția generală antipozitivistă s-a răsfrînt în practica de istoric literar a lui Iorga și, mai departe, măsura în care aceasta din urmă i-a putut servi lui Călinescu drept model inspirator. Lecția capitală conținută în tipul de istorie practicat de Iorga este, fără îndoială, retrăirea trecutului prin investiție simpatetică, precum și recrearea lui prin „discernămînt" și „fantezie"[1]. Conceperea trecutului ca experiență, ca trăire, ca *Erlebnis* era și îndemnul magistrului recunoscut al lui Călinescu, Vasile Pârvan.

O asemenea exigență are însă implicații diferite în istorie și în istoria literară. Date amănunțite și pitorești pentru viața unei epoci aruncă numai prin excepție sugestii înspre viața literaturii. Abia Călinescu va ști să „citească" artistic documentele, să așeze detaliul istoric într-o montură care să-l facă revelator în ordine estetică.

---

[1] *Idem*, „Prefața" la Istoriologia umană, în *Generalități cu privire la studiile de istorie*, ed. a III-a adăugită, Editura Academiei Române, București, 1944, p. 348.

Nu se poate spune că Iorga e insensibil la izvoarele de farmec întîlnite în scrierile vechi, nu se poate spune că ar lăsa să-i scape aspecte relevante din punct de vedere estetic. Dimpotrivă, el le alege întotdeauna cu o bună intuiție, însă le prezintă într-un chip mai degrabă descriptiv decît analitic. Demersul de istoric literar al lui Iorga este unul expozitiv și sincretic, cu referințe ample, amănunțite în toate planurile. Planul estetic nu lipsește, însă nu este primordial și nu devine nici măcar atunci cînd obiectul de studiu se schimbă. Chiar și atunci momentul estetic propriu-zis este învăluit într-o serie întreagă de considerații morale, psihologice, biografice, istorice.

Aprecierea unei opere este vizibil călăuzită uneori de simpatia interpretului față de autorul respectiv, iar faptul se verifică în cazul contemporanilor, dar și în al scriitorilor din veacurile trecute. Aceasta, cu toate că disocierea principială dintre om și creator, între biografie și operă nu îi este deloc necunoscută lui Iorga. Alteori, opera e interpretată ca o mărturie a vieții și verificată ca atare. Desigur, pentru autorii de început, care nu-și puteau depăși biografia, procedura nu e fatală. Ea se continuă însă, chiar dacă în forme mai acoperite, și la scriitorii deplini de la sfîrșitul secolului al XIX-lea.

Se poate spune (exagerînd, desigur) că Iorga aplică întregii noastre literaturi același tratament sincretic aplicat scrierilor religioase și istorice și îndreptățit în cazul lor. În cazul unei literaturi evoluate și diferențiate, care și-a cucerit un statut de relativă autonomie, criteriile trebuie însă diferențiate, la rîndul lor. Confuzia dintre cultural și estetic, dintre etnic și estetic, dintre etic și estetic nu vine la Iorga decît din nerecunoașterea preeminenței criteriului estetic asupra tuturor celorlalte. Căci Iorga nu-și reprezintă altfel literatura decît aservită unor idealuri naționale și morale.

Criteriul estetic funcționează totuși în judecățile sale, dar în mod implicit și subordonat. Aprecierea valorică este destul de severă, inclusiv pentru perioadele inițiale, „culturale", care nu sînt deloc supralicitate din punct de vedere estetic. (G. Călinescu nu va fi mai exigent decît Iorga, dar va veni cu alte instrumente de lucru.)

În același timp, meritul artistic e subliniat de Iorga uneori în ciuda unor rezerve de ordin moral. Ba chiar, o dată, autorul sesizează însăși convertirea valorilor ca efect al artei. Iată, spre pildă, comparația între Radu Popescu și Axinte Uricariul, tranșată în favoarea celui dintîi: „Dacă e o scădere din punct de vedere moral, dacă e o înjosire a tonului povestirii istorice, această aprindere, acest zel înfocat fac din lucrarea oficială a lui Radu Popescu o operă literară cu mult superioară ca expresie și interes palidei povestiri a uricariului."[1]

Cu greu s-ar putea găsi în literatura noastră o operă care să satisfacă mai puțin preceptele sămănătoriste decît cea a lui I.L. Caragiale. În ciuda acestui fapt și în ciuda caracterului instabil al omului, a ironiei lui distructive, Iorga îi acordă — cum am văzut – o înaltă apreciere. Asemenea exemple mai pot fi scoase din toate volumele sale de istorie literară, chiar din cele dedicate literaturii contemporane, în cuprinsul cărora, printre altele, autorul arată o prețuire mai mare unor poeți ca Iuliu C. Săvescu și Ștefan Petică decît cutărui prozator trecut prin școala *Sămănătorului.*

Acestea sînt însă fericite excepții, erorile de gust și aprecierile pătimașe abundă în *Istoria literaturii românești contemporane.* Scara de valori propusă aici are prin ce să com-

[1] *Idem, Istoria literaturii românești în secolul al XVIII-lea,* vol. I, p. 125.

promită un critic. Trecem peste cazurile prea des invocate, Arghezi și Rebreanu (acuzarea ultimului de intelectualitate necultivată nu e însă cu totul lipsită de temei), ca și peste diatribele împotriva „francomaniei" și, în genere, împotriva „obrăzniciei modelor de împrumut"[1].

Atitudinea față de poeții noi nici nu este total și categoric negativă. În majoritate, ei sînt prețuiți pentru începuturile carierei lor și mustrați pentru căderea ulterioară în „obscuritate căutată", în „ininteligibil și absurd". Nu contează aici atît judecata în sine, cît argumentele, criteriile. Debutul lui Ion Barbu e uimitor printr-o „mare înălțime filosofică"[2], dar această înălțime e echivalată imediat cu claritatea. Lui Blaga, începînd îndeosebi cu *În marea trecere,* criticul îi retrage simpatia acordată inițial, dar îi recunoaște și-i respectă „sinceritatea"[3]. La fel lui Bacovia, al cărui univers maladiv e recompus cu o mînă suficient de sigură și avizată.

Tabloul pe care Iorga îl face acestei poezii noi nu este însă numai sumar, ci și incomplet. Despre Ion Vinea, de pildă, nu aflăm decît (dintr-o comparație cu Adrian Maniu) că e lipsit de talent. Tristan Tzara e amintit într-un subsol de pagină în acest fel: „șarlatanul de europeană vîlvă"[4].

Numele lui B. Fundoianu nici nu este pomenit. Aceasta în vreme ce ultima revistă provincială „de drum sigur", adică de orientare tradiționalistă, e citată cu măcar cei mai asidui dintre colaboratori.

Nu e lipsit de semnificație faptul că, într-o istorie a literaturii contemporane, Iorga nu ia în discuție atît operele

---

[1] *Idem, Istoria literaturii românești contemporane,* vol. II, Editura Adevărul, București, 1934, p. 319.

[2] *Ibid.,* p. 281.

[3] *Ibid.,* p. 230.

[4] *Ibid.,* p. 268.

concrete, cît revistele și grupările literare, nu comentează atît literatura ca atare, cît direcțiile ei ideologice. Ar fi putut ieși de aici o panoramă a literaturii noastre la acea dată; a ieșit, mai degrabă, un fel de „revistă a revistelor". S-a întîmplat așa pentru că perspectiva autorului nu e montantă, iar procedura lui nu e sintetică. Nu e nici, cu atît mai puțin, analitică: e pur și simplu expozitivă. Nimic nu contribuie la această impresie mai mult decît avalanșa de nume și de titluri rezultate din despolierea prea amănunțită a revuisticii. Lovinescu a vorbit nu fără îndreptățire în acest caz de o „concepție acumulativă"[1].

O asemenea manieră ar fi trebuit să conducă la o cuprindere exhaustivă sau cel puțin să tindă spre ea în chipul cel mai firesc. Nu este însă cazul încercării asupra literaturii contemporane, care lasă în afară – așa cum am remarcat – o bună parte din ceea ce nu convine autorului. La fel, maniera expozitivă este – în principiu – incompatibilă cu judecata de valoare. Cu toate acestea, judecățile nu lipsesc și nu s-ar putea spune că sînt ambigue sau ezitante. Procedura este deci, totuși, selectivă.

Surprinzător la prima vedere ar putea fi faptul că o anumită selecție e operată și în ce privește trecutul, acolo unde ne-am aștepta – conform aceleași „concepții acumulative" – la o înregistrare și apreciere nediferențiată, la o exaltare în bloc. Nu este însă, o dată mai mult, cazul. Ne amintim că în *Introducerea sintetică,* de pildă, din literatura secolului al XIX-lea era aspru sancționat, dacă nu chiar respins, tot ce se afla sub semnul „romantismului de împrumut". Reprezentarea lui Iorga asupra tradiției – și îndeosebi asupra celei mai recente – este, la rîndul ei, selectivă.

---

[1] E. Lovinescu, *T. Maiorescu și posteritatea lui critică*, Editura Casa Școalelor, București, 1943, p. 209.

Criteriile selecției sînt aproximativ aceleași și nespecifice în majoritatea cazurilor. Literatura trecutului și cea a prezentului sînt supuse acelorași binecunoscute comandamente. „Concepție acumulativă", da, dar – cum spune tot Lovinescu – „pe bune criterii naționale și morale"[1]. De altfel, trebuie adăugat că, în practica de istoric literar a lui Iorga, culturalul nu e decît o haină, un înveliș al eticului și etnicului. Estetismul e resimțit ca o substragere de la aceste imperative și condamnat ca o „dezertare".

Obiectivul mai adînc al autorului e de a dovedi că există nu numai o tradiție românească, dar că ea se prelungește organic pînă în actualitate. Această tradiție e astfel recompusă încît joncțiunea cu inițiativele *Sămănătorului* să se producă în chipul cel mai firesc. Filonul autohton își găsește în sămănătorism expresia contemporană cea mai autorizată. Împrumuturile neasimilate și „elucubrațiile" moderniste sînt respinse pentru că sînt considerate inaderente la acest filon. Refuzul e făcut, deci, să se fondeze pe o devenire seculară.

Înțelegem acum de ce, înainte de a aborda perioada contemporană în ansamblul ei, Iorga a simțit nevoia să reitereze succint evoluția literaturii române pînă atunci și de ce în *Istoria literaturii românești contemporane* reia o bună parte din materia tratată deja în *Istoria literaturii românești în veacul al XIX-lea* și în *Introducerea sintetică*. În orice caz, *Introducerea* și *Istoria literaturii românești contemporane* trebuie citite împreună; titlul celei dintîi ar putea fi foarte bine și acesta: *Introducere sintetică la Istoria literaturii românești contemporane*. Cartea din 1929 se încheia cu o decisă „chemare la ordine", cu un avertisment ce parcă anunță rechizitoriul care va urma. Cartea din 1934 identi-

[1] *Ibid.*

fică în final „semne de îndreptare", de reluare a „drumului drept"[1], de revenire la normal, adică la tradiție.

Obsesia mărturisită a lui Iorga este „refacerea organică"[2], restabilirea continuității, a legăturii cu tradiția. Continuitate și organicitate ce riscă să se piardă prin invazia modernistă. Înnoirea lirismului modern e calificată în acești termeni de Iorga: „...un iureș de barbari născuți și de barbari prefăcuți, ca la orice invazie"[3]. Unul din reproșurile adresate *Gîndirii,* grupare a cărei acțiune de ansamblu istoricul o laudă, este pentru îngăduința prea mare față de „modernismul năvălitor"[4].

Modernismul este respins ca produs al unor „civilizații prea înaintate ca să-și fi putut păstra frăgezimea inițială", ca formă de rafinament al unor „capitale obosite"[5]. Cum se poate remarca, organicismul lui Iorga include și o nostalgie primitivistă. Adevărata – după Iorga – modernitate ar urma să nu fie altceva decît o prelungire a tradiției: „Nu există mai multe drumuri în dezvoltarea literaturii noastre, ci unul singur, de mai multe ori secular și care va merge înainte cu secolele, iar lîngă dînsul – devieri."[6]

De niciunde parcă nu reiese mai clar opoziția între tradiție și modernitate, între tradiția pe care o resuscită autorul și modernitatea pe care o întîlnește, de care se lovește, în literatura română contemporană. Se poate spune că Iorga reabilitează tradiția noastră culturală și literară spre a o putea opune înnoirilor de inspirație străină. Nu înseamnă că ar disprețui sursele străine în sine: există în

[1] N. Iorga, *op. cit.,* vol. II, p. 316.
[2] *Ibid.,* p. 54.
[3] *Ibid.,* p. 245.
[4] *Ibid.,* p. 262.
[5] *Ibid.,* p. 54.
[6] *Ibid.,* p. 269.

opera lui suficiente declarații și chiar probe concrete de admirație cît se poate de competentă față de literatura Apusului, „armonică, sănătoasă, binefăcătoare"[1]. Formele ei transferate însă ca atare în spațiul nostru național dau prin inadecvare rezultate regretabile. Organicismul intervine mereu ca un corectiv. Sigur rămîne faptul că el îi servește autorului ca argument antimodernist.

Se vede acum ce a putut prelua – și ce nu – G. Călinescu din teoria și practica de istoric literar a lui Iorga. Tradiția pe care o redescoperă Călinescu este tot una selectivă, dar criteriile selecției nu sînt etice sau etnice, ci estetice, Factorul tradițional nu e opus influențelor străine și nici perioadele mai vechi nu sînt opuse fazei moderne în cuprinsul căreia nu se fac discriminări. Dimpotrivă, efortul criticului nostru, cu fiecare prilej, e de a pune în lumină continuitatea și unitatea. Reprezentarea lui Călinescu este de asemenea organicistă, dar acest organicism e înțeles în mod diferit.

Dintr-un punct de vedere, Călinescu poate fi însă considerat un continuator al lui Iorga pentru că înțelege să ia, ca și acesta, apărarea tradiției, să o cultive, să legitimeze *prin ea* un anumit sentiment de mîndrie națională. În această ordine de idei, adversarul său va fi Lovinescu, vechiul adversar al lui Iorga însuși.

* * *

Ne-am referit la concepția lui Lovinescu despre tradiția noastră în genere. Părerile sale cu privire la tradiția literară aduc nuanțe importante, fără să contrazică viziunea de ansamblu. Trebuie spus însă că aceste păreri se radicalizează pe parcurs: la începutul carierei, Lovinescu nici nu putea fi calificat drept antitradiționalist. După cum nici tînărul

[1] *Ibid.*, p. 318.

Iorga drept antimodernist, *Paginile de critică* ale acestuia surprinzînd printr-o receptivitate acută în sensul cel mai modern cu putință.

Chiar și la început, Lovinescu – spre deosebire de G. Călinescu mai tîrziu – concepea critica și istoria literară ca pe niște discipline complet separate, prima fiind impresie vie, imediată, judecată părtinitoare, atitudine militantă, ultima fiind o disciplină documentară, impersonală, într-un cuvînt, „științifică"[1]. În ciuda respectului – cam exterior, de altfel – arătat istoriei literare ca știință oficială, o asemenea distincție pregătește și chiar prefigurează opțiunea definitivă a autorului pentru perspectiva sincronică.

Nu înseamnă că Lovinescu a avut întocmai „mentalitarea unui cronicar", cum va considera – depreciativ – Călinescu în *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*. El a făcut și istorie literară propriu-zisă, nemaivorbind de implicațiile pentru literatură ale *Istoriei civilizației române moderne*. Scriind istoria civilizației românești, Lovinescu scrie și o istorie a literaturii române din unghi ideologic. Această istorie începe, e drept, abia cu secolul al XIX-lea, mai precis cu '48-ul, dar nici literatura noastră nu începe, esteticește vorbind, cu mult mai devreme. Meritul lui Lovinescu – fiindcă există un merit lovinescian chiar și în acest domeniu, pentru el, de retragere și refuz – este de a fi introdus, înaintea lui Călinescu, criteriul estetic în studiul monografic și istoric, de a fi apreciat operele trecutului prin confruntare cu spiritul critic modern.

Tocmai această raportare consecventă îl va fi dus probabil la constatarea unei cezuri de ordin estetic între epocile istorice, la ideea incompatibilității actuale a operelor

[1] E. Lovinescu, „Critica și istoria literară", în *Convorbiri literare*, dec. 1910, p. 1069.

venind dintr-un trecut mai mult sau mai puțin îndepărtat. La baza convingerilor lui stă, desigur, experiența literaturii române; Lovinescu nu va evita însă generalizarea și va ajunge în *Mutația valorilor estetice* la formulări de principiu memorabile în radicalitatea lor.

Cu sugestii primite de la Spengler și T.H. Chamberlain – pe care îi citează, dar de care se și disociază –, Lovinescu susține teza „caracterului de unicitate și de ireversibilitate al formulelor estetice"[1] de-a lungul timpului. Fizionomia estetică a unei civilizații ori epoci anumite se refuză cunoașterii sensibile a epocilor următoare. Între noi și cei vechi nu se poate stabili nici o consonanță de sensibilitate. Din punct de vedere estetic, epocile nu comunică realmente între ele: „Oricîtă ipocrizie s-ar pune în afirmația contrariului, literatura veche nu constituie [...] decît un obiect de studiu, de care, fără a o simți și a ne identifica cu ea, ne apropiem pe cale intelectuală, pentru a recunoaște într-însa vestigiile unei civilizații dispărute, ale unei sensibilități risipite, rocă purtînd încă urma animalului viu odinioară, dar fosilizat acum."[2]

Valorile estetice ale trecutului sînt considerate de Lovinescu în asemenea termeni depreciativi. Combătînd excesele istorismului, el vorbește de școală ca „necropolă" sau „crematoriu al capodoperelor", după cum vorbește de „columbariile istoriei literare"[3]. „Odată cu timpul, scrie el, partea vie, palpitul operei de artă se scutură, lăsîndu-i mai mult sau mai puțin numai scheletul."[4] Criticul nu

[1] *Idem, Istoria literaturii române contemporane,* vol. VI, *Mutația valorilor estetice,* Editura Ancora, București, 1929, p. 98.

[2] *Ibid.,* pp. 115-116.

[3] *Ibid.,* p. 187.

[4] *Ibid.,* p. 52.

ezită să meargă în această direcție pînă la capăt și să afirme răspicat că, din punct de vedere al sensibilității, „nu există decît literatură modernă"[1].

Acesta fiind cadrul teoretic, aplicațiile la literatura română sînt cît se poate de firești. Cu atît mai mult cu cît decalajul între perioada veche și cea modernă a literaturii noastre este foarte mare, *mai mare decît în cazul altor literaturi.* Mutația valorilor e izbitoare în literatura română deși intervalul de timp în care se manifestă e foarte îngust. Explicația acestui fapt îi dă prilejul lui Lovinescu să facă o demonstrație de coerență și să racordeze legea mutației valorilor la cea a formației civilizației și culturii române: „...pe cînd în culturile de formație evolutivă dislocările de sensibilitate se fac încet, în civilizațiile de formație revoluționară, cum e a noastră, dislocările se fac brusc în toate domeniile; printr-o violentă sincronizare cu formele de artă ale apusului, pentru a ne pune, dintr-odată, pe picior de egalitate, fazele intermediare lente, organice au fost suprimate."[2]

Ipoteza evoluției organice e categoric respinsă de Lovinescu, rațiunea adîncă a formației revoluționare a culturii și societății românești fiind – ne amintim concluzia citată deja din *Istoria civilizației...* – absența unei baze inițiale solide, a unei tradiții cu adevărat eficiente. Cum se vede, pe o cale ocolită și cu nuanțe suplimentare, ne întoarcem la negarea tradiției.

Într-adevăr, după Lovinescu, „poezia română de dinainte de Eminescu nu există ca valoare actuală, ci numai ca valoare istorică raportată la momentul ei de producere"[3]. Dintre puținii poeți menținuți totuși în discuție, Alecsandri e

[1] *Ibid.*, p. 115.
[2] *Ibid.*, p. 208.
[3] *Ibid.*, p. 210.

caracterizat prin „mediocritatea sensibilității"[1] și printr-o „expresie poetică depășită"[2]. Grigore Alexandrescu e considerat în monografia din 1910 drept un autentic poet intelectual, pentru ca în *Evoluția poeziei lirice* poezia lui să treacă drept „o ideologie exprimată aforistic și prozaic"[3], iar în *Mutația valorilor estetice* să fie taxată ca total „anti-poetică"[4]. Lucrurile nu se schimbă esențial nici după Eminescu, despre Coșbuc spunîndu-se că și-a pierdut „în sînul poeziei contemporane orice actualitate"[5]. Numele lui Macedonski nici nu este măcar invocat aici, iar comentariile anterioare sînt mai degrabă defavorabile. Așa încît singura tradiție poetică viabilă o constituie poezia eminesciană, „prima noastră valoare pozitivă cu adînci rădăcini în sensibilitatea actuală". În ce privește proza, prețuirea arătată inițial de către Lovinescu lui Negruzzi pentru *Alexandru Lăpușneanul* e menținută și în *Mutația valorilor estetice.* Rămîne să credem același lucru și despre romanul lui N. Filimon, nepomenit acum, dar considerat odată o „operă viabilă"[6].

Este probabil necesar să atragem atenția asupra faptului că aprecierile lui Lovinescu nu conduc la ideea unei tradiții cu desăvîrșire absente, ci numai la aceea a absenței unei tradiții viabile. Cu excepțiile amintite, nimic din arsenalul tradițional nu mai poate avea, după el, vreun ecou în prezent. Negînd tradiția națională, Lovinescu nu emite o judecată de existență, ci una de valoare. Dar, din păcate, el tinde să echivaleze valoarea propriu-zisă cu actualitatea.

---

[1] *Ibid.*, p. 213.

[2] *Idem, op. cit.*, vol. III, *Evoluția poeziei lirice,* Editura Ancora, București, 1927, p. 129.

[3] *Idem, Mutația valorilor estetice,* p. 215.

[4] *Ibid.*, p. 219.

[5] *Ibid., p.* 218.

[6] *Idem, Critice,* vol. IV, ed. def., Editura Ancora, București, 1928. p. 6.

Alunecare de sensuri ce contribuie la coerența sistemului său de gîndire – și chiar de acțiune –, dar nu îl face mai puțin vulnerabil.

Am putea adăuga în sprijinul său observația că a proba actualitatea unor bunuri ale trecutului înseamnă a le măsura perenitatea, existența transistorică, într-un cuvînt, valoarea. Dar Lovinescu se întrebuințează în a pulveriza ideea de perenitate, respectiv ipoteza selecției tacite a timpului: pentru el perpetuarea vechilor opere pînă la noi e datorată mai degrabă hazardului decît unor merite îndelung cîntărite. Ceea ce s-a numit „consensul veacurilor" nu e decît fie o iluzie de perspectivă, fie o judecată impusă prin autoritate.

E semnificativă în acest context atitudinea lui Lovinescu față de Caragiale, a cărui actualitate momentană nu o contestă, dar de a cărui perenitate se îndoiește în repetate rînduri. Cauza perisabilității operei caragialiene e găsită în dependența strictă a efectelor ei de condițiile social-istorice care au inspirat-o. Odată cu evoluția însăși a societății românești situațiile generatoare de comic vor dispărea iar comediile vor fi lipsite de obiect și, implicit, de actualitate: „...opera lui Caragiale e săpată într-un material puțin trainic, pe care timpul a început să-l macine. Lipsită de adîncime, de orice ideologie, de orice suflare generoasă, pesimistă, de o vulgaritate, de altminteri colorată – după ce s-a bucurat de prestigiul unei literaturi prea actuale va rămîne mai tîrziu cu realitatea unei valori mai mult documentare."[1]

În mod surprinzător, criticul pare să nesocotească aici ideea – de sursă kantiano-schopenhaueriană – din celebrul articol al lui Maiorescu, privitoare la moralitatea intrinsecă a comediilor caragialiene, ca a tuturor producțiilor artisti-

[1] *Idem, Critice,* vol. VI, ed. def., Editura Ancora, București, 1928, p. 32.

ce izbutite. Uitînd o clipă[1] că moralitatea e a privirii care contemplă, și nu a obiectului contemplat, el face un reproș din faptul că „în tot teatrul lui Caragiale nu găsim, nu un erou, ci un om cinstit, sau un om moral"[2]. Cel care disocia principial – împotriva lui Iorga — esteticul de etic îl acuza pe Caragiale pentru imoralitatea eroilor săi!

Nu-i exclus ca prețuirea entuziastă acordată de Iorga lui Caragiale (pentru totalitatea operei, nu numai pentru *Năpasta)* în *Introducerea sintetică* din 1929 (deci după ce punctul de vedere lovinescian s-a fixat în conștiința publică) să-și aibă mobilul nemărturisit într-o reacție de anexare a unui teritoriu extrem de important părăsit în mod surprinzător de adversar. Căci trebuie precizat faptul că nu numai în *Critice,* dar și în *Istoria civilizației* – din alte motive, desigur – Caragiale nu e „prizat" cum trebuie și nu e acceptat de Lovinescu. Acțiunea operei lui e discutată în cadrul volumului al doilea, *Forțele reacționare,* și, mai mult decît atît, e calificată ca „expresia cea mai violentă a reacțiunii"[3].

* * *

În toate epocile confruntările de opinii sfîrșesc, de obicei, într-un ireconciliabil spectaculos, nu într-un acord îmbogățit de nuanțe. Părerile se radicalizează pe parcurs în loc să se nuanțeze și însăși adresa polemică ajunge contemporanilor și chiar posterității pentru a clarifica lucrurile printr-o simetrie cu mult prea simplă. Așa s-a întîmplat și cu polemica Lovinescu – Iorga.

Adevărul este însă că Iorga n-a fost un reacționar ireductibil, un adept al închistării naționale, după cum nici

[1] Uitînd că el însuși a formulat în *Pași pe nisip* (vol. II, 1906, p. 92) un punct de vedere asemănător.

[2] *Ibid.*, p. 27.

[3] *Idem, Istoria civilizației...,* vol. II, p. 195.

Lovinescu n-a fost un denigrator al tradiției și al specificului, un „sincronist" absolut și absurd. Printre altele, Lovinescu a susținut – la rîndul lui și în maniera lui discretă – ideea continuității, căreia i-a dat o interpretare proprie și din care a făcut o caracteristică pentru „psihologia (noastră) etnică"[1].

Este în cel mai înalt grad semnificativ faptul că, adversar al lui Iorga și al sămănătorismului, Lovinescu a simțit nevoia[2] să recupereze din punct de vedere estetic talentul unor scriitori ca Sadoveanu și Goga. „Există o literatură română!" – îi va răspunde el fostului sburătorist B. Fundoianu, care, în furtunoasa lui „Prefață"[3], rezerva literaturii române statutul de „colonie" spirituală franceză. „Departe de a păși în pragul Europei cu mîinile goale, pășim nu numai cu posibilitățile unui suflet original – ca fond și ca formă –, ci și cu afirmații categorice, solidare între ele, dar diferențiate în cromatica literaturii universale."[4] Chiar mai tîrziu și într-o fază mai „fierbinte" a campaniei sale antitradiționaliste, el nu va ezita să recunoască „prezența unei poezii tradiționaliste de indiscutabilă valoare estetică"[5]. Cu toate acestea, neîncrederea în valorile tradiției autohtone, neîncrederea în viabilitatea estetică a oricărei literaturi trecute, precum și prelungirea acestor atitudini teoretice în opțiunea pentru o critică sincronică rămîn jaloane de-

[1] *Idem,* „«Moriță» și psihologia etnică", în *Acquaforte, Scrieri,* vol. III, Editura Minerva, București, 1970, pp. 314-320.

[2] *Idem, Mutația valorilor estetice,* p. 189.

[3] B. Fundoianu, *Imagini și cărți din Franța,* Editura Socec, București, 1922, *Prefață.*

[4] E. Lovinescu, *Critice,* vol. IX, (*Poezia nouă*), Editura Ancora, București, 1923, p. 14.

[5] *Idem, Istoria literaturii române contemporane,* Editura Socec, București, 1937, p. 89.

finitorii ale poziției lovinesciene în epocă și în posteritate. Poziție încă mai apăsat conturată de polemica deschisă împotriva tradiționaliștilor de tot felul.

Cum devine însă Lovinescu, moldovean de origine și clasicist de formație, antitradiționalist? Să nu uităm, printre altele, că ambianța universitară și literară din anii începuturilor sale a fost dominată de Iorga și că pasiunea evocării, forța de proiecție imaginativă a istoricului l-au fascinat. Nu însă mai mult decît o clipă și în nici un caz pînă la a-l convinge. Cît de hotărîtoare va fi fost întîlnirea cu Iorga pentru orientarea lui viitoare?

În *Memorii,* Lovinescu ne comunică revelația tardivă a unei incompatibilități temperamentale și intelectuale. Scepticism și relativism de o parte, dogmatism, fanatism chiar, de cealaltă. Deși într-o asemenea opoziție frontală e încă loc destul pentru nuanțe, considerăm delimitarea lui Lovinescu îndreptățită. Dar mai este ceva.

În primul deceniu al secolului, Iorga nu era numai susținătorul zgomotos al tradiției naționale prin discursuri și campanii de presă, ci și cercetătorul ei laborios în masive opuri. În 1901 apăreau cele două volume ale *Istoriei literaturii românești în secolul al XVIII-lea,* în 1909, volumul al III-lea din *Istoria literaturii române în veacul al XIX-lea...* Așa încît la 1910, cînd Lovinescu își ținea lecția inaugurală despre *Critica și istoria literară,* se poate spune că trecutul cultural și literar românesc fusese parcurs deja de Iorga și încă într-o manieră descurajantă – prin seriozitate și strălucire – pentru orice eventuală inițiativă similară.

Nu e, credem, fără legătură cu acest precedent impunător separația netă pe care, inspirat de Faguet, Lovinescu înțelegea s-o facă atunci între istoria literară și critica literară, celei dintîi acordîndu-i un respect oarecum exterior, celei din urmă o simpatie care îi prefigurează decizia de mai tîr-

ziu. Tot mai tîrziu el va justifica alegerea criticii sincronice prin „satisfacția de a lucra în materie inedită, de a fixa valori noi", în vreme ce istoria literară l-ar fi obligat să respecte „intangibilitatea valorilor constituite"[1]. În istoria literaturii române valorile erau departe de a fi constituite înainte de Iorga, dar, odată constituite prin întreprinderea sa, nu puteau fi prea repede transformate din nou în „materie inedită".

Cum știm, Lovinescu s-a exersat și el la început asupra tradiției; asupra unei tradiții mai recente însă, și nu prin cuprindere globală, ci prin parțializare monografică. Fără să fie deloc oarecare, studiile despre Grigore Alexandrescu, Negruzzi și Asachi nu exprimau convingător și plenar personalitatea autorului, iar comparația cu lucrările de istorie literară ale lui Iorga rămînea strivitoare nu numai prin anvergură. Supunerea la obiect a criticului este ireproșabilă, caracterizările de ansamblu și judecățile de valoare sînt exacte, pagina rămîne însă de cele mai multe ori rece, fără vibrație conținută. Lovinescu n-are puterea lui Iorga de a reînsufleți trecutul, de a-i conferi o „viață împrumutată de la dînsul"[2]. (Și, deocamdată, nici distanța ironică din care vor ieși atîtea din portretele memorabile de mai tîrziu.) Se observă incapacitatea lui de a se mobiliza în absența unor valori estetice plenare și nu-i exclus ca neutralitatea tonului să se explice în acest fel.

Sigur e, în orice caz, că Lovinescu a trebuit să se despartă de trecut, de un trecut considerat în sine și pentru sine, spre a se descoperi pe sine cu adevărat. Exegeții lui n-au insistat asupra consecințelor ce decurgeau din faptul că, în momentul de cristalizare a personalității sale critice, per-

[1] *Idem, Mutația valorilor estetice*, p. 195.

[2] N. Iorga, „Frumusețea în scrierea istoriei", în *Generalități cu privire la studiile de istorie*, p. 44.

sonalitatea proteică a lui Iorga se exprimase deja în cîteva domenii fundamentale și ocupa poziții ideologice agresiv delimitate, ca atare, de neignorat.

Lovinescu a fost un autor care și-a gîndit destinul, care a știut să se construiască pe sine prin renunțări ce s-au dovedit pînă la urmă profitabile. Renunțarea lui la istoria literară propriu-zisă poate fi interpretată și ca un fel de retragere strategică dintr-un teritoriu ocupat cu atîta autoritate de predecesorul său. El a înțeles că se poate formula pe sine într-un chip mult mai avantajos dedicîndu-se prezentului și modernității, spațiu în care spiritul său disociativ și, în genere, calitățile de critic se puteau manifesta din plin.

Ceea ce nu înseamnă că nu se va mai apleca asupra trecutului: nu o va face însă niciodată altfel decît din perspectiva prezentului și în funcție de necesități demonstrative și urgențe polemice. Știm care a fost punctul de plecare al *Istoriei civilizației române moderne* și ce rol precis trebuia să joace la sfîrșitul deceniului al patrulea resuscitarea lui Maiorescu. De altfel, trebuie spus că, deși contrazisă de cronologie, traiectoria interioară a ciclului junimist al lui Lovinescu este una de la posteritatea maioresciană (respectiv contemporaneitatea lovinesciană) la Titu Maiorescu, nu invers.

Dar, pe măsură ce înainta în „lupta sa literară", Iorga însuși înțelegea să implice tot mai mult trecutul în prezent. Și nu numai în publicistica sa angajată, dar și în opera propriu-zisă, *Introducerea sintetică* din 1929 fiind, cum am văzut, o anexare a tradiției naționale, în ansamblul ei, la imperativele *Sămănătorului*. Spre a nu mai vorbi de *Istoria literaturii românești contemporane*, în ale cărei clasificări trecutul joacă un rol configurator, ca să nu spunem desfigurator. Departe de a se mulțumi, așadar, cu rolul de cercetător doct al trecutului, Iorga se voia și un „apostol" al acestui trecut în prezent.

Tocmai pe terenul prezentului va deschide Lovinescu frontul său de luptă, invocînd trecutul național nu ca pe o entitate încă viabilă și exemplară, precum Iorga, ci ca pe o povară de care a trebuit să ne scuturăm brusc spre a putea ajunge unde sîntem. Aceasta este a doua despărțire, fundamentală, a criticului sincronist de trecut.

Opoziția între cei doi autori se dovedește a fi diametrală. Dacă n-a fost așa de la început, nu înseamnă că, la început, Lovinescu l-ar fi putut urma pe Iorga: nu i-ar fi rămas, de altfel, decît postura unui discipol și încă a unuia umil și fervent, personalitatea tiranică a maestrului neîngăduind nuanțe sau rezerve la tezele proprii. Ruptura inițială se va fi produs datorită spiritului intolerant al lui Iorga (așa cum lasă să se înțeleagă Lovinescu însuși), devizele și criteriile ideologului și criticului sămănătorist au adîncit-o, desigur, de la o etapă la alta. Concepția lovinesciană se precizează și se fixează în funcție de obiectivele polemicii antitradiționaliste în genere și antiiorghiste în special. Fără să o reducem la atît, am putea spune că ne aflăm în fața unui caz tipic de formulare prin reacție și disociere.

În numele unui ideal retrospectiv propus literaturii, culturii și chiar societății românești (consecința ultimă a organicismului), sămănătorismul respingea o bună parte din operele prezentului și, în genere, achizițiile modernității. Apărătorul lor va fi Lovinescu prin critica sa curentă, prin disocierea esteticului și, mai ales, prin teza sincronismului, care va constitui un cadru teoretic de natură să le justifice și să le favorizeze. Lovinescu va fi adevăratul critic al epocii, criticul literaturii române moderne și mai ales contemporane, ale cărei valori a știut să le recunoască, ale cărei sensuri majore de evoluție a reușit să le aproximeze. Retrăgîndu-se din istoria literaturii propriu-zisă, unde Iorga nu putea fi întrecut, el își ia o meritată revanșă pe terenul actualității

și al noutății. Posteritatea a ratificat cele mai multe dintre aprecierile și opțiunile lui în plan sincronic.

Nu același lucru se poate spune și despre judecățile sale referitoare la trecut. Acestea sînt puternic marcate de adresa antitradiționalistă pe care a ținut și a fost ținut să le-o dea autorul. Organicismul tradiționalist se lovește de refuzul său energic, după cum programul său de modernizare și citadinizare a literaturii române întîlnește rezistența masivă a tradiționaliștilor. Iorga opunea trecutul prezentului, respectiv „modernismul năvălitor" căruia nu-i recunoștea legitimitatea. Lovinescu opune prezentul, respectiv noutatea, trecutului spre a înmormînta definitiv acest trecut în numele unor „necesități istorice" echivalate cu necesitățile prezentului. La amîndoi autorii disputa pentru trecut nu e decît un aspect al disputei pentru prezent.

Ceea ce respinge Lovinescu este tocmai prelungirea în prezent a unor mentalități depășite de prezent, invocarea lor ca o „veșnică imputare"[1] adusă prezentului. În ultimă instanță, el respingea exclusivismul paseist și ruralist impus epocii de doctrinarii tradiționalismului. Recunoscînd îndreptățirea inspirației rurale, precum și „indiscutabila valoare estetică" a poeziei tradiționaliste, Lovinescu denunță caracterul reacționar al ideologiilor care absolutizau tradiția într-un fel de „misticism țărănesc"[2]. Cu alte cuvinte, el era împotriva idealizării trecutului și a originii țărănești, împotriva tendințelor arhaizante și ruralizante cu orice preț.

Tocmai pentru că tradiționaliștii încercau să resuscite-ze tradiția ca pe un obstacol în calea reînnoirii, Lovinescu se mobilizează spre a dovedi lipsa el de viabilitate, adică de eficiență actuală. De la ideea *insuficienței* tradiției se ajun-

[1] E. Lovinescu, *Istoria civilizației,* vol. III, p. 158.
[2] *Idem, op. cit.*, vol. II, p. 213.

ge însă ușor la aceea a *inconsistenței* ei, mai ales dacă ținem seama de dificultățile reale ale reconstituirii, de puținătatea izvoarelor etc. Criticul nu se mulțumește însă numai cu impunerea în discuție a unui cadru de date controlabile, de natură să corecteze excesele fanatismului ori pur și simplu ale ignoranței, dar resimte însăși afirmarea vreunei tradiții ca pe un exces. Fiind împotriva soluției organiciste, el se exercită în a demonstra că în trecutul nostru nu e nimic de resuscitat ori de preluat. Se poate spune că Lovinescu nu devine antitradiționalist pentru că ar fi constatat pozitiv absența oricăror tradiții naționale, ci ajunge să descopere absența tradițiilor pentru că nu putea să adere la programul tradiționalist. Contestîndu-l, el contesta existența tradiției înseși. Și aceasta pentru că are mereu în vedere reprezentarea tradiționalistă asupra tradiției. În loc să îndepărteze supralicitările și, mai ales, ambițiile palingenezice ce-și făceau loc în această reprezentare, în loc să reducă, altfel spus, inventarul tradițional la dimensiunile lui reale, autorul se îndoiește chiar de posibilitatea întocmirii lui.

El stabilește, e drept, numeroase demarcații teoretice și, printre altele, nu acceptă viziunea tradiționalistă a tradiției ca bloc monolit: „Tradiția nu e o forță unitară și indiscutabilă, ci o forță complexă și controversată. În trecutul fiecărui popor sînt mai multe filoane care, privite parțial, ar putea constitui baza unei tradiții naționale."[1]

După această prețioasă din punct de vedere teoretic disociere nu urmează însă, așa cum ne-am fi așteptat, o incursiune în tradiția românească din cuprinsul căreia autorul să desprindă filonul considerat valabil și productiv. Ideea e ilustrată cu exemple din tradiția franceză, numai aceasta cu adevărat aptă a se desface în cel puțin două filoane disputîndu-și

[1] *Idem, op. cit.*, vol. III, p. 145.

supremația. Tradiția națională Lovinescu și-o reprezintă ca pe un „amestec de elemente eterogene și adese nu numai nerom ânești (ceea ce e firesc), ci și antiromânești"[1]. Delimitare net antitradiționalistă care nu conduce însă la nici o alegere, la nici o asumare, conglomeratul eterogen fiind respins de autor în totalitate. Disocierea teoretică se anulează astfel prin lipsa ei de urmări practice.

Trebuie făcută, totuși, o precizare: așa cum rezultă și din ultimul citat, e vorba de tradiția anterioară occidentalizării. Aceasta este perioada a cărei „elaborație lentă"[2] Lovinescu o neagă în bloc. Singurul element de continuitate admis îl constituie virtualitățile „rasei", adică ale latinității, păstrate în ciuda atîtor veacuri de dislocare și deviere.

Din secolul al XIX-lea, mai precis după „revoluția imitativă" de la 1848, se configurează o tradiție a cărei valabilitate Lovinescu o recunoaște cu intermitențe, chiar dacă e rezervat în privința viabilității ei actuale. Dacă ținem seama de faptul că, de-a lungul a cinci secole de viață latentă", autorul n-a găsit „nici o tradiție puternică și imperioasă"[3], am putea spune că, începînd din secolul al XIX-lea, *negația* lui devine selectivă.

Este exact ceea ce se întîmplă – tot de atunci – cu *afirmația* lui Iorga, știut fiind faptul că acesta, după ce pusese în valoare tradiția culturală autohtonă, acceptînd chiar și un fond „împrumutat", va opera și prima sa importantă excludere, „romantismul de împrumut" – fenomen ce-și are originea tot în revoluția pașoptistă invocată și de Lovinescu. Trecînd de Eminescu și Caragiale, viziunea lui Iorga devine tot mai restrictivă pe măsura intrării în contemporaneitate.

[1] *Ibid.*, p. 157.
[2] *Ibid.*, p. 158.
[3] *Ibid.*, p. 168.

În vreme ce arcul comprehensiv al lui Lovinescu se lărgește foarte mult în perioada contemporană, capacitatea de înțelegere și adeziune a lui Iorga scade pînă la opacitate.

Nu înseamnă că adeziunea celui dintîi era nediferențiată și a celui din urmă cu totul absentă. Iorga promova o literatură de inspirație rurală și istorică în care vedea o reînviere a unui autentic „spirit autohton". Lovinescu respingea în primul rînd acest fel de literatură ca pe o expresie a „misticismului țărănesc". Cu alte cuvinte, ceea ce iubea unul vestejea celălalt. Opoziția se arată a fi nu numai frontală, dar și acută.

Nouă, astăzi, această opoziție ne pare complementaritate. Posteritatea are dreptul la o selecție în funcție de propriile el necesități. Ea poate opta pentru o soluție sau alta chiar dacă în felul acesta se sfărîmă unitatea continuă ori contradictorie a unei personalități. Nu cred că avem de ales între Iorga și Lovinescu, nu cred că, preferîndu-l pe unul, trebuie să-l împingem în uitare pe celălalt, de vreme ce ne putem foarte bine încredința lui Iorga pentru perioada veche a literaturii române și lui Lovinescu pentru perioada ei contemporană (cu el).

La atîtea decenii de la moartea lor, după experiența unui război și a unei revoluții, mi se pare nefiresc să preluăm ca atare opoziția dintre ei numai din nevoia de simetrie. Polemica lor nu și-a istovit implicațiile și ecourile, ea este încă în stare să provoace luări de poziții, „situări" – cum ar zice Sartre – în contemporaneitate. Dar de la opțiunea lucidă, respectuoasă de nuanțe, pînă la partizanatul exclusivist și pătimaș distanța e apreciabilă.

Una din expresiile elocvente ale partizanatului o constituie efortul, dacă nu de absolutizare a eroului, măcar de „rotunjire" a personalității lui. Acesta e absolvit de toate greșelile, excesele lui sînt făcute să treacă drept acoperire

necesară a unor goluri anterioare, opera însăși e văzută ca deținătoare de răspunsuri profetice la întrebări care sînt chiar cele ale posterității. Partizanii de această factură uită însă că ceea ce cîștigă în suprafață pierd în profunzime și că riscă astfel să-și frustreze eroul exact de ceea ce acesta a avut mai personal și mai ireductibil.

O asemenea eroare este comisă, surprinzător, și de majoritatea exegeților lovinescieni atunci cînd nu vor să admită, împotriva lui Lovinescu însuși, că opera lui conține o negație insistentă (uneori chiar convingătoare) a tradiției naționale. (Am încercat pînă acum să explicăm resorturile și să precizăm dimensiunile acestei negații.) Se ignoră astfel nu numai evidența textelor, ci și coerența de ansamblu a gîndirii lovinesciene. Nu se poate vorbi de legea sincronismului aplicată la condițiile specifice ale civilizației românești fără a pomeni de absența tradiției care se constituie ca premisă esențială. Sincronismul presupune interdependență, e adevărat, și interdependența presupune reciprocitate, dar aceasta numai în cazul „popoarelor ajunse la maturitate". Numai acestea „se imită reciproc în mod parțial și selectiv"[1]. În cazul popoarelor tinere, încă nefixate, cu alte cuvinte, lipsite de o tradiție autoritară, imitația este integrală, cel puțin în prima ei fază. Abia după aceea urmează faza „deliberației critice". Dacă ar fi crezut în existența unei tradiții românești anterioare occidentalizării, Lovinescu și-ar fi limitat, de bună seamă, negația. Nu a făcut-o și, mai mult decît atît, se arată deseori destul de sceptic cu privire la valoarea perenă a unei bune părți din însăși tradiția inițiată prin revoluția „imitativă" de la 1848.

Dovedește această negare a tradiției neapărat lipsă de patriotism? Spunînd că a negat tradiția, n-am spus (și sînt

[1] *Ibid.*, p. 88.

departe de a crede) că Lovinescu este un critic mai puțin important decît Iorga sau mai puțin patriot.

Iubirea de țară și de cultura națională îmbracă multe chipuri, de la exaltare sinceră la exigență sau chiar nemulțumire la fel de sinceră. Nu sinceritatea e de pus aici la îndoială. Ideea națională n-a fost pentru Lovinescu obsesivă, ca pentru Iorga, Lovinescu n-a fost patriot în moduri fățișe, ostentative. Și poate că n-a fost tocmai pentru că... Iorga a fost un asemenea patriot. Pe drumul lui, un intelectual nu putea merge mai departe fără să se piardă pe sine, ceea ce – prin calomnia împrejurărilor – a riscat Iorga însuși.

Nu e nevoie să căutăm probe de patriotism în atitudinea omului Lovinescu (să citățm din *Jurnalul de război,* de pildă), opera teoretică însăși ni le oferă cu prisosință, uneori chiar în forme explicite: „Oricum timpul e cu noi și, după veacuri de înstrăinare și deformare, zările ni s-au desfăcut și pentru crearea unui adevărat suflet român. De părem unor istorici niște nepoți abătuți de la tradiția româno-bizantino-slavo-turco-fanariotă, să nădăjduim că, în ochii veacurilor viitoare, vom părea venerabilii strămoși ai unui început de adevărată tradiție românească."[1]

Desigur, veacurile trecutului nostru n-au fost în întregime „de înstrăinare și deformare", pentru că numai virtualitățile recunoscute ale „rasei" n-ar putea explica singure supraviețuirea noastră din atîtea fatale încercări. O transmisiune a avut loc și ea n-a fost atît de eterogenă încît să nu fie reductibilă măcar retrospectiv la o unitate. Nu trebuie să uităm că Lovinescu avea mereu în față reprezentarea tradiționalistă asupra tradiției, că însăși negația lui se baza pe datele furnizate de contribuțiile unui tradiționalism neajuns încă în faza „pozitivă", „științifică".

[1] *Idem, Critice*, vol. IX, p. 13.

Important este însă faptul că el înțelege să se implice profund – chiar dacă prin negație – în devenirea literaturii și culturii române. Negația lui nu e nihilistă pentru că e urmată – cum se vede – de o afirmație, iar ceea ce se afirmă este, numai aparent paradoxal, chiar o tradiție, o *nouă tradiție,* printre ai cărei întemeietori autorul ține să se proclame. Prin acest gest el intră la rîndu-i într-o succesiune care aproape că se confundă cu istoria criticii românești, toți marii ei reprezentanți dorindu-se, fiecare în felul lui, un ctitor de tradiție.

* * *

Opoziția între G. Călinescu și E. Lovinescu pare frontală în chestiunea tradiției și e un adevăr de necontestat faptul că în momentele în care se referă ca publicist sau ca istoric total al literaturii române la tradiția națională – încercînd s-o reabiliteze din punct de vedere estetic – G. Călinescu va simți nevoia să imprime demonstrației sale accente vădit antilovinesciene. Nu se poate spune însă că această opoziție este și una totală, căci însuși terenul discuției reprezintă un factor de apropiere fundamental. În ciuda soluțiilor radical diferite, criteriile cu care operează cei doi critici sînt esențialmente aceleași: Călinescu disociază esteticul de cultural ca și Lovinescu, tradiția la care se referă cei doi e una de natură estetică: numai că unul se îndoiește de existența ei, iar celălalt o susține cu fervoare polemică. În acest efort de susținere, Călinescu se așază alături de Iorga, nu însă fără a corecta perspectiva acestuia în mod mai mult sau mai puțin tacit.

Deși principial disocia și el între cultural și estetic, Iorga adoptă deseori în studiul literaturii române optica nediferențiată, culturală, bine cunoscută. Pentru perioada veche, în spațiul căreia esteticul nu e desprins din amal-

gamul cultural, o asemenea procedare era însă legitimă. Chiar Lovinescu o îndreptățea plecînd dintr-un punct de vedere opus. El nu se referea, de fapt, la un fenomen cultural de început, ci la un fenomen estetic propriu-zis pe care trecerea timpului îl modifică, readucîndu-l în starea inițială, dezestetizîndu-l: „Fenomenul pur estetic tinde să devină un fenomen cultural, care nu poate fi înțeles și nu-și capătă chiar semnificația decît ca semn estetic al unei civilizații, ca manifestare a unei sensibilități de mult dispărute"[1]. Interpretarea unui asemenea fenomen trebuie să țină seama de considerații mai largi, istorice, psihologice, morale, într-un cuvînt, culturale. Critica trecutului literar nu poate fi, după Lovinescu, decît o critică culturală. Din această cauză se și dezice pînă la urmă de ea.

Lovinescu admite simbioza între estetic și cultural numai pentru o literatură ajunsă deja în fază estetică și care, îndepărtîndu-se în timp, căzînd în trecut, recade în starea inițială, culturală. Perioada veche a literaturii române n-a produs un „fenomen estetic pur", ea rămînînd o perioadă culturală, incalificabilă altfel decît negativ din unghi estetic. Neavînd ce alege din cuprinsul ei, Lovinescu o respinge în bloc. Pentru el nu există trecere firească, organică, de la cultural la estetic. Saltul de la o stare la alta e posibil numai printr-o revoluție pe care Lovinescu o asimilează, cum știm, cu „importul integral". Poziția lovinesciană este, încă o dată, antitradiționalistă și antiorganicistă.

În opoziție, Iorga e un tradiționalist organicist. Selecția pe care o operează el în cîmpul tradiției este călăuzită de criterii etice și etnice, culturale, în acest fel stabilindu-se, după el, și legătura între diversele etape ale literaturii române. Trecerea de la perioada veche la cea modernă, de la

[1] *Idem, Mutația valorilor estetice*, p. 52.

faza culturală la cea estetică este evolutivă, organică pentru că, în interpretarea sa, esteticul însuși tinde să fie adus (sau redus) la un fel de sincronism cultural. Iorga în ultimă instanță „culturalizează" o întreagă literatură. Organicismul său este unul de natură culturală.

Spre deosebire atît de Lovinescu, cît și de Iorga, Călinescu persistă să creadă într-o tradiție estetică a literaturii române. El crede în existența unui filon estetic chiar în spațiul perioadei vechi, culturale, filon pe care îl tratează ca atare, adică îl abordează cu mijloacele criticii estetice. Așa cum Iorga practică o critică culturală și în perioada modernă, Călinescu practică o critică estetică și pentru perioada de început. În *Istoria* lui, el „estetizează", de fapt, literatura română în întregime, inclusiv perioada inițială, culturală. Organicismul său vrea să fie unul estetic. Este însă posibil un astfel de organicism?

Deținător, înaintea lui Călinescu, al unei perspective riguros estetice, Lovinescu a refuzat s-o extindă și asupra literaturii noastre vechi. Intervine aici, în afară de neîncrederea autorului în înseși valorile acestei literaturi, și o rezervă de ordin istoric. Formația de clasicist îi va fi întărit un anumit simț al trecutului și, de ce nu, al tradiției, interzicîndu-i tentația actualizării. Îndoindu-se de actualitatea estetică a lui Homer (el, traducătorul lui, al lui Vergiliu și al lui Tacit – drept pentru care nici nu trebuie luată *ad litteram* această îndoială), cu atît mai puțin va resimți imboldul de a estetiza literatura noastră istorică, de exemplu.

Este ceea ce va face cu aplicație și dezinvoltură G. Călinescu. El nu izolează însă „culturalul de estetic" – cum declară –, ci esteticul de cultural, mai bine zis, esteticul din cultural. Desigur că ceea ce poate alege nu reprezintă decît fragmente dintr-un întreg; de vreme ce aceste fragmente sînt considerate în sine și aproape în exclusivitate înseamnă

că ele iau locul întregului și că aprecierile asupra lor rămîn să se răsfrîngă asupra întregului ca atare. Elementelor considerate a fi estetice li se ignoră, în genere, aderențele organice la un context mai amplu de altă natură. Asta înseamnă *estetizarea culturalului.*

Dar reprezintă ea, oare, o soluție organică? Vom vedea ce se întîmplă în practică, deocamdată nu se poate îndepărta, cel puțin din punct de vedere teoretic, bănuiala unei confuzii: o confuzie evident mai subtilă decît cea comisă de Iorga, confuzie pe care ar fi, probabil, mai bine s-o numim *asimilare.* Călinescu asimilează culturalul cu esteticul, el tratează fenomenul cultural ca pe un fenomen estetic, în timp ce Iorga trata fenomenul estetic ca pe unul cultural. Aprecierea aceasta se bazează pe faptul că atitudinile respective se exercită în cazuri-limită: Călinescu „estetizează" perioada veche, Iorga „culturalizează" perioada contemporană.

Criteriile lui Iorga erau – ne amintim – sinceritatea și claritatea, „bunul-simț", și au fost aplicate de autor nu numai trecutului, ci și prezentului literar. Criterii tradiționale în fond la care literatura română recentă era supusă spre a fi în cea mai mare parte respinsă. La celălalt pol, Lovinescu supunea tradiția unor criterii moderne spre a-i vădi iremediabila perimare și a o respinge, la rîndul lui. Călinescu, în ce-l privește, aplică tradiției aceleași criterii moderne ca și Lovinescu, dar nu pentru a-i nega viabilitatea, ci, dimpotrivă, pentru a o verifica și a o prelungi în acest fel.

Încercarea lui e una de actualizare a tradiției, de raportare a ei la exigențele prezentului. „Din prezent înspre origini" – își va defini el mai tîrziu demersul. Cum am încercat să demonstrăm, *Introducerea sintetică* a lui Iorga era, la rîndul ei, concepută din prezent înspre origini. Exigența majoră a prezentului în interpretarea lui Iorga o constituia

însă tocmai resurecția tradiției și impunerea ei ca model. Actualizarea poate fi înțeleasă diferit în funcție de criteriile care o prezidează. Iorga raporta modernitatea la criteriile tradiției. Călinescu raportează tradiția la criteriile modernității. Unul privea actualitatea literară cu ochiul tradiției, celălalt vede tradiția cu ochii actualității.

Simplificînd, am putea spune că interpretarea lui Iorga tinde să reducă noutatea, să-i învechească pe scriitorii contemporani, perspectiva lovinesciană să consfințească desuetudinea celor vechi, încercarea lui Călinescu fiind să-i modernizeze pe aceștia din urmă, să facă actualitatea să comunice organic cu tradiția. E limpede că, în mare considerînd lucrurile, Călinescu i se opune lui Iorga în privința literaturii mai noi și lui Lovinescu în privința tradiției dinainte de occidentalizare. În același timp, se poate spune că el preia viziunea lovinesciană despre noua literatură română, după cum preia (restrîngînd-o) preocuparea lui Iorga pentru perioada veche. Subliniez că e vorba de considerarea globală a respectivelor perioade, nu de referirea la cîte un autor sau la o grupare anume.

De la Iorga am văzut că autorul nostru prelua și ideea-ax a tradiției ca „înaintare organică", după cum de la Lovinescu adopta preeminența criteriului estetic. Desigur, cei doi nu erau singurii deținători ai acestor perspective, ei erau însă predecesorii cei mai apropiați și mai autorizați. Nu încape nici o îndoială că din motive și în planuri diferite Iorga și Lovinescu au reprezentat pentru Călinescu veritabile modele, chiar dacă el nu o recunoaște cel mai adesea decît în mod involuntar.

Obiectivul nostru nu e acum urmărirea influențelor iorghiste ori lovinesciene suportate de Călinescu. Dar chiar și numai din considerarea atitudinii fiecăruia dintre acești trei autori față de tradiție și sensurile ei în contemporanei-

tate rezultă poziția oarecum mediană și, în orice caz, voința sintetică a celui care, venind mai tîrziu, înțelege să profite de experiența predecesorilor săi. El nu se situează ferm de nici o parte și, cu toate că s-a aflat aproape permanent în polemică deschisă cu Lovinescu, nu adoptă refrenele tradiționaliste ale lui Iorga și, mai ales, nu le folosește împotriva literaturii așa-zicînd moderniste. Reacția de disociere față de anumite repere excesive ale lui Iorga referitoare la literatura română din veacul nostru este prezentă în textele călinesciene, chiar dacă în forme acoperite.

Adevărul este că, indiferent de ceea ce crede sau declară G. Călinescu, opera lui e greu de conceput fără anterioritatea lui Iorga și a lui Lovinescu.

* * *

Mai aproape în destule privințe decît de Iorga sau Lovinescu este G. Călinescu de Ibrăileanu. Raporturile cu mentorul *Vieții românești* le vom aborda însă în alt cadru, cel pe care ni-l va oferi problema specificului național. Insistăm acum asupra rolului decisiv jucat în constituirea personalității critice călinesciene de Iorga și Lovinescu și, mai ales, de opoziția diametrală dintre ei. Este evidentă la G. Călinescu ambiția de a îndepărta excesele de sens contrar ale celor doi și de a acoperi lacunele lăsate cu voie sau fără voie de către aceștia.

Călinescu redeschide procesul tradiției după ce concepția antitradiționalistă a lui Lovinescu părea să fi obținut cîștig de cauză, cel puțin din punct de vedere teoretic. Cîștig, într-un fel, indirect, consecință a impunerii noilor valori literare acceptate, dacă nu chiar promovate de criticul de la *Sburătorul* împotriva intoleranței tradiționaliștilor. Trecutul se leagă de prezent și cine pierde bătălia pentru prezent riscă să o piardă și pe aceea pentru trecut. Dincolo

de specializarea pe epoci, piatra de încercare a oricărui critic o constituie opțiunile sale în contemporaneitate. Erorile de orientare și de recepție critică ale lui Iorga în spațiul literaturii contemporane nu au avut cum să se răsfrîngă pînă la urmă asupra autorității punctelor sale de vedere (literare) în ansamblul lor.

Reabilitînd tradiția, G. Călinescu reia viziunea globala organicistă a lui Iorga asupra literaturii române, evitînd însă confuzia criteriilor și exclusivismul antimodernist. El îmbină cultul tradiției cu acela al valorii estetice și încearcă să reducă incompatibilitatea între tradiționalism și modernism. *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* consacră valorile noi susținute de Lovinescu (deși, uneori, împotriva interpretărilor lui Lovinescu însuși) dar, în același timp, actualizează filonul estetic subiacent din cîmpul culturii noastre vechi. Proiectul călinescian este unul de reabilitare a tradiției din perspectiva modernității.

A unei modernități concepute într-un sens mai larg decît Lovinescu, astfel încît să circumscrie și opera „clasicilor" noștri. Modernitatea pentru Lovinescu nu se confundă cu actualitatea, dar, cum am văzut, nici nu se deschide prea mult dincolo de ea. Nu numai conceptul de tradiție este deci mai larg la G. Călinescu, dar și cel de modernitate. Față de Lovinescu, ambele concepte se extind la el înspre trecut. Față de Iorga, modernitatea în accepția lui Călinescu se lărgește mult înspre actualitate, în vreme ce tradiția se îngustează prin selecție estetică. (Nu e decît aparent o contradicție între selectare și „estetizarea" despre care am vorbit, operația din urmă bazîndu-se tocmai pe cea dintîi.)

Fixarea discuției noastre asupra lui Iorga și Lovinescu riscă să provoace anumite nedorite asimilări de poziții. Este poate nevoie să atragem atenția că Iorga e numai un

reprezentant – e drept, de marcă – al tradiționalismului, dar nu singurul. La fel, modernismul nu se reduce la punctul de vedere lovinescian. În ambele direcții înregistrăm puncte de vedere mai radicale și mai excesive. Față de ele, Călinescu se așază într-o poziție mediană, din care excesele de sens contrar par nu numai că se anulează reciproc, dar și că se aseamănă esențial. Ambele atitudini extremiste pornesc în generalizările lor de la un stadiu al evoluției culturii noastre și rămîn la el, adică îl absolutizează, refuzînd să recunoască valoarea vreunei contribuții anterioare, respectiv posterioare acestuia. Peste prăpastia închipuită de unii și de alții, Călinescu întinde o punte. O întreagă istorie culturală și literară își recapătă astfel coerența.

Distanța pe care el înțelege să o ia față de un extremism sau altul este marcată chiar în prefața *Istoriei* sale: „Niciodată nu s-a vorbit mai mult de tradiție ca în ultimul deceniu. Unii au tăgăduit-o, necunoscînd o altă literatură decît cea contemporană, alții au afirmat-o, nu mai pregătiți, spre a dovedi că tradiția trebuie interpretată aprioric în sensul vederilor lor." E semnificativ că în continuarea acestei duble disocieri dezvoltă Călinescu ideea sa de tradiție ca „înaintare organică". Organicismul său nu este, deci, organicismul tradiționalist care refuză să integreze noile forme literare, tot așa cum estetismul său nu e estetismul modernist, disprețuitor de tradiție.

Modernismul nu se confundă cu Lovinescu și tradiționalismul nu se reduce la Iorga, e adevărat, dar ei sînt cei care și le-au asumat în chipul cel mai convingător; pe ei îi are în vedere G. Călinescu. Dacă ținem seama de orizontul enciclopedic al lui Iorga, de accesul la atîtea civilizații și literaturi străine, de intuiția sa artistică vizibilă în comentariile critice inițiale și în exegeza autorilor noștri vechi, putem regreta faptul că politicianismul i-a îngustat și întunecat

recepția estetică, împiedicîndu-l să dea și în cîmpul literaturii sinteza așteptată. La rîndu-i, Lovinescu ar fi putut oferi această sinteză, dacă frontul tradiționalist n-ar fi fost atît de larg, de compact și de agresiv și dacă polemica sa antitradiționalistă nu l-ar fi făcut să conteste tradiția însăși.

În realitate, fiecare dintre ei a realizat o sinteză, operele lor însele – contribuții substanțiale, complexe, greu reductibile – reprezintă asemenea sinteze. Sinteze antitetice și complementare în același timp, așa cum am încercat să arătăm. Complementaritate pe care nimic n-o dovedește mai clar decît opera urmașului lor direct, Călinescu.

Călinescu este cel care va face sinteza contribuțiilor divergente ideologic ale predecesorilor săi. Abia raportate la opera călinesciană sintezele acestora vor părea unilaterale și parțiale. (E vorba aici, se înțelege, de activitatea în planul strict al istoriei literare, singurul, de altfel, în care Călinescu poate fi comparat cu Iorga.) Sinteza călinesciană nu e însă numai una de ordin teoretic, ci și practic, în măsura în care parcurge fără omisiuni importante și excluderi întreaga evoluție a literaturii românești.

Călinescu vrea să fie prezent acolo unde n-au vrut sau n-au putut – dintr-un motiv sau altul – să fie prezenți Iorga și Lovinescu. Nici Lovinescu, nici Iorga nu resping și nu ignoră literatura română din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, mai precis autorii „Junimii". În legătură cu Eminescu au amîndoi aprecieri superlative. Pentru Iorga, Eminescu este „expresia integrală a sufletului românesc", pentru Lovinescu, el reprezintă singura noastră tradiție poetică viabilă. Cu toate acestea, nici unul nu întîrzie asupra lui în chip monografic și nici nu-i rezervă în istoria literară locul central pe care îl merită.

Acest loc central i-l va acorda lui Eminescu G. Călinescu. Și nu numai lui, dar și celorlalți scriitori al „Junimii", lui

Creangă, lui Caragiale și lui Slavici. Este cît se poate de semnificativ faptul că activitatea de istoric literar a lui Călinescu începe cu impunătoarea exegeză eminesciană și continuă cu monografia închinată lui Creangă. Era ceea ce lipsea sintezelor de istorie literară anterioare și ceea ce autorul nostru a ținut să realizeze înainte chiar de a-și construi propria-i istorie literară. Proiectul acestei istorii nu este însă independent de un asemenea început. Am mai spus-o și altă dată[1], valorile, conexiunile și perspectivele sînt altele din această poziție centrală. De pe creste, drumul parcurs se vede limpede și în perspectivă infinită.

Literatura veche și cea contemporană sînt abordate de Călinescu dinspre Eminescu și Creangă. Prin ei sînt făcute să treacă principalele fire ale evoluției noastre literare. E simptomatic faptul că, în *Istorie,* Călinescu renunță la credința (împărtășită în monografie) că Eminescu ar fi un „meteor ieșit din neant ca un miracol" și demonstrează pe numeroase pagini că este, dimpotrivă, „cel mai tradițional poet, absorbind toate elementele, chiar și cele mai mărunte, ale literaturii antecedente". Știm care e interpretarea dată de Călinescu apariției lui Creangă și locului său în constituirea unui umanism autohton. Mai ales prin Creangă, autorul care nu datorează nimic sau nimic esențial occidentalizării, face Călinescu proba vechimii și a tradiției manifestate în tipare specifice.

Spre deosebire de Iorga, ale cărui istorii literare au ca punct de plecare și de sprijin literatura de pînă la 1848, spre deosebire și de Lovinescu, pentru care tradiția noastră începe abia de atunci, Călinescu stabilește ca punct nodal al *Istoriei* sale „epoca mijlocie a clasicilor". De pe

[1] Mircea Martin, „G. Călinescu și vîrsta literaturii române", în *Viața Românească*, nr. 6/1965.

platforma clasicilor literatura cea mai recentă nu mai pare ruptă cu totul de ceea ce a precedat-o și datorată în exclusivitate „contagiunii imitative". Organicismul călinescian vrea să integreze și „invazia" modernistă. În concepția sa, aparițiile de ultimă oră reclamă – așa cum am văzut – raportarea la „spiritul integral al unei literaturi". În evoluția de la o etapă la alta trebuie semnalate anticipările și preluările, înrudirile spirituale. Asta înseamnă, în fond, „înaintare organică".

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Capitolul al VII-lea

CUCERIREA TRADIȚIEI – DE LA DESCOPERIRE LA INVENȚIE

Criticul nostru de mîine este osîndit să fie un mare artist care să-și fabrice singur citatele care nu există...

Cum are loc valorificarea tradiției naționale în practica de istoric literar a lui G. Călinescu? Prima observație care ni se impune vizează atitudinea sa generală față de operele trecutului. Această atitudine este una de adeziune și participare. Și Iorga participa prin comentariul său la dramele altor vremi, pe care știa să le reînvie ca nimeni altul: îl vedem nu o dată pe istoricul literaturii noastre vechi dînd replica în locul eroilor săi. Participare de ordin moral, directă, neacoperită. Participarea lui Călinescu e mai ales una indirectă, în ordinea interpretării estetice. El caută să dea ori să redea o viață artistică unor piese anume alese din repertoriul tradițional. Am putea numi atitudinea sa cu un termen lovinescian – „receptivitate complice".

Știm că Lovinescu rezerva această complicitate criticii „sincronice", prizoniera formulei estetice a epocii sale. Pentru el, adeziunea critică nu e posibilă decît față de o literatură „ieșită dintr-o sensibilitate identică"[1]. Nu e acesta cazul formelor noi ce apar la un moment dat în literatura unei epoci, forme pe care critica „sincronică" le întîmpină cu rezerve tocmai pentru că tind să disloce sensibilitatea dominantă căreia ea însăși îi este aservită. Cu atît mai pu-

[1] E. Lovinescu, *Mutația valorilor estetice*, p. 194.

țin ar putea fi cazul trecutului literar îndepărtat, a cărui sensibilitate intimă și sugestivă critica istorică nu mai are cum s-o regăsească, mulțumindu-se să opereze cu certitudine sporită ca pe un „teren mort"[1].

Pășind în trecut, Călinescu nu încearcă sentimentul de alienare estetică mărturisit de Lovinescu. El crede în posibilitatea restabilirii contactului cu epocile revolute, a recuperării „inefabilului" închis în textele vechi. Nu avem din parte-i declarații exprese în acest sens, dar intenția restauratoare este vădită. Fiind concepută în plan estetic, restaurarea sfîrșește, de fapt, în modernizare.

O primă formă a modernizării o constituie ceea ce am numit într-un capitol anterior „estetizarea" culturalului. Selectînd și interpretînd producțiile vechii noastre culturi în funcție de categorii estetice, Călinescu actualizează un potențial specific deja existent, dar nu și independent. Actualizarea în acest sens nu reprezintă decît o consecință a unei actualizări în sensul larg al termenului.

În ultimă instanță, prezentul servește drept normă a valorificării tradiției pentru toți cei trei critici luați în discuție, pentru Lovinescu inclusiv, chiar dacă acesta ajunge astfel la știutul refuz fondat pe incompatibilitate. Actualizările nu lipsesc nici din comentariul lui Iorga, deși se traduc cel mai adesea prin încercarea de a impune tradiția ca normă a actualității. La Călinescu, dimpotrivă, actualizarea înseamnă apropiere a tradiției de exigențele estetice ale prezentului.

În ciuda sensului opus dat actualizării, Călinescu a fost încurajat în acțiunea sa mai degrabă de exemplul lui Iorga decît de cel al lui Lovinescu, de atitudinea liberă a celui dintîi în fața trecutului și de tentativa mereu relua-

[1] *Ibid.*

tă de a-l aduce în prezent. Avînd o mai acută percepție a valorilor estetice și, implicit, a mutației lor, Lovinescu se arată foarte circumspect în a moderniza. Convingerea că între epocile istorice există o cezură estetică îl determină să-și reprime tentația resuscitării și a modernizării. Ca și Lovinescu, pentru care nu există decît literatură modernă, Călinescu privește dinspre prezent spre trecut, dar nu pentru a părăsi definitiv, ci pentru a descoperi posibilități de comunicare și indicii de continuitate.

Receptivitatea sa față de operele trecutului este una complice exact în sensul resuscitării și al modernizării. Complicitate de natură estetică, nu istorică. Se poate spune că el practică într-o bună parte a istoriei sale o critică „de susținere". Termenul a fost definit, cum se știe, de Thibaudet[1], ca un militantism în favoarea unei școli sau grupări literare contemporane. Accepția trebuie modificată în cazul lui Călinescu, al cărui efort de susținere vizează nu o mișcare literară anumită, ci o întreagă perioadă, și nu una aparținînd prezentului, ci trecutului celui mai îndepărtat.

Inutil, desigur, să mai subliniem că o selecție de ordin estetic e operată în prealabil și însăși cuprinderea *Istoriei* lui Călinescu de la epoca veche la cea modernă și contemporană poate fi reprezentată printr-un trunchi de con cu baza în sus, spre deosebire de construcția istorico-literară a lui Iorga, a cărei „bază" o constituie literatura religioasă și istorică din perioada inițială. În plus, titlurile alese sau, mai exact, fragmentele luate în discuție sînt proiectate de Călinescu la o scară mărită prin însuși sistemul de referințe făcut să funcționeze pe marginea lor. Categoriile estetice și criteriile nu o dată moderne la care sînt supuse operele

[1] A. Thibaudet, „La critique de soutien" (1933), în *Réflexions sur la littérature*, Èditions Gallimard, Paris, 1939.

culturii noastre vechi, analogiile interne și externe invocate spre a îmbogăți semnificația lor, toate acestea sfîrșesc prin a le conferi o demnitate nouă, nebănuită.

În prezentarea cronicii lui Ureche, de pildă, comentariul criticului se constituie ca un veritabil suport al textului. Sintagmele și frînturile de frază scoase din cronică se sprijină – în sensul aproape grafic al cuvîntului – pe parantezele critice fixate ca niște piloni. Expresiile sugestive în neajutorarea lor ale cronicarului primesc fiecare cîte un generos echivalent neologistic. Spre a spori impresia de mișcare și autenticitate, incidentele critice dramatizează în continuare narațiunea: „Cronicarii se cade să fie «fierbinți» pentru trecut, ca să nu scape (imagini de alterare) «cele de demult și răsuflate». Graiul nostru «den multe limbi este făcut» (fascicol fabulos de organe animale). Obiceiele țării (văzute ca un strat geologic în răcire) «nu-s așezate». Turcii «ca o negură, toată lumea acopereau». «Ce se va fi lucrat» în zilele unor Domni (așadar domnia este zidărie, lucrare). Între cele două biserici a stat (apariție himerică) «uriciune» [...]. «Și fu (gest acut de dezgust) scîrbă mare în toată țeara»."

Comentariul consacrat cronicii lui Miron Costin pune în evidență o „mișcare teatrală" printr-un decupaj ingenios de instantanee: „Dispare de pe scenă Vasile și apare Ștefan, care, cu Racoți la masă, ascultă cimpoaiele. La altă masă se așază Constantin al Munteniei cu boieri «vîrstați». În fruntea lor Racoți înghite «mari și înalte gînduri». Apoi din nou se întunecă soarele într-o eclipsă și vin «lucruri slabe». Acum sosește la domnie Ghica Vodă..."

Ceea ce pare simplă improvizație critică, schelărie adăugată structurii operei, este, în realitate, o nouă construcție, cu o altă consistență și alt relief. Prin asemenea artificii menite să pună în valoare virtuți artistice ascunse, prin

asemenea repere transfiguratoare se manifestă atitudinea participativă a criticului, nu prin elogii directe, adjectivale. Adeziunea sa încearcă de mai multe ori să-și găsească rațiuni în afară, în înseși determinările obiectului, să se principializeze.

Obligat să accepte evidențele, Călinescu nu se resemnează cu ele, descoperindu-le consecințe sau reversuri compensatoare. Insuficienta abstractizare a limbii la primii cronicari e considerată – cum am văzut într-un capitol anterior – profitabilă din punct de vedere artistic. La fel, vederea proaspătă a cronicarului „necărturar" Neculce îi apare criticului ca „firesc metaforică"', „poetică". Scrierea de peste un veac a altui boier, a lui Dinicu Golescu, trece drept „plină de delicii" prin naivitate și bună-credință: „Căci tocmai din pricina simplității, Golescu e în stare de simțiri proaspete în fața priveliștii lumii occidentale."

Cazurile citate mai sus ilustrează strădania criticului de a converti valorile, de a le trece dintr-un plan în altul cu semnul schimbat. Poticnelile devin astfel expresive, iar deficiențele promițătoare. În același sens, sublinierea importanței unor texte de început este făcută prin atribuirea de intenții estetice superioare. Desigur că „sforțarea de construcție poetică" identificată la cutare cronicar nu reprezintă decît rezultatul unei generoase dispoziții interpretative, în orice caz, o proiecție a criticului, nu a cronicarului. Cînd vine însă vorba de Cantemir, autor de înaltă intelectualitate și trecut prin cultura occidentală, Călinescu îi atribuie nu numai conștiință estetică, dar și rafinament și simț al gratuității. În *Divanul* acestuia, el descoperă „o plăcere de a dizerta, conștientă de umorul implicit, ceea ce dă grație paginilor", iar în „cadența de imperfecte" din *Istoria ieroglifică* i se pare că recunoaște „intenția rimei persiflatoare".

Și în faze mai tîrzii, totuși încă incipiente, esteticește vorbind, criticul caută mereu probe de conștiință artistică, fiind înclinat să aprecieze ori să scuze anumite efecte literare particulare prin intenții exprese atribuite autorilor. Despre Iancu Văcărescu, de pildă, ni se spune că, în *Ceasornicul îndreptat,* „cultivă intenționat monotonia".

Abordînd scrierile inițiale ale literaturii române, Călinescu este mereu în căutarea unor unghiuri favorabile, a unor perspective recuperatoare din punct de vedere estetic. Din cuprinsul cronicilor și, în genere, al textelor vechi, el nu alege decît scurte pasaje, fraze și imagini disparate, practicînd o critică *fragmentaristă* în înțelesul special că exaltă fragmentul în dauna întregului, a contextului originar, aservit, oricum, altor obiective decît estetice. După consolidarea literaturii noastre, fără să renunțe cu totul la optica fragmentaristă, criticul manifestă tendința de a o înlocui cu una pe care am numi-o integralistă – tot într-o accepție specială și care constă în aprecierea operei ca întreg în ciuda unor incongruențe parțiale.

Ajuns în faza literaturii postpașoptiste, deci într-o fază considerată ca fiind una de „perfecționare interioară", ochiul critic scrutează arhitectura operelor, dezinteresîndu-se de amănunte. Intenția artistică e descoperită acum la nivelul ansamblului, ca proiect, nu ca premeditare de efecte episodice. *Doamna Chiajna,* de pildă, e considerată „o narațiune superioară", deși „Odobescu n-are geniul invenției literare". „Cu toate acestea – adaugă interpretul – programul personajului este bun și prin cîteva mișcări sumare s-ar putea spune că trăiește." Un roman precum *Ciocoii vechi și noi,* „șubred la analiză" din atîtea motive și în primul rînd din cauza „mijloacelor idealistice", rezistă, totuși, prin „solida [lui] schelărie", prin „marea siguranță a desenului și a tonurilor fundamentale".

Poziția lui Călinescu se schimbă vizibil în perioada „clasicilor" și, mai ales, după aceea. Atitudinea participativă nu dispare cu totul, dar tinde să se confunde cu adeziunea firească a exegetului la obiectul său. După Eminescu, autorul pare că se despovărează, că se destinde, că nu mai „pune umărul".

O mobilizare suplimentară a mai putut fi sesizată totuși, în cazul lui Creangă și al lui Goga: deși interpretările date aici se constituie ca niște argumente importante și culminante în favoarea vechimii și a continuității – integrîndu-se perfect în demonstrația de ansamblu a lui Călinescu și supunîndu-i-se –, ele lasă impresia că sînt desprinse de orice imperativ exterior și sugerate de textele înseși. De această dată, se poate spune că nu interpretarea critică susține textele, ci, invers, textele susțin interpretarea sau, în orice caz, nu o contrazic.

Pe măsură ce se apropie de perioada contemporană, autorul pare să-și retragă participarea, să-și resoarbă elanul însuflețitor, astfel încît literatura curentă întîlnește în el un comentator – din acest punct de vedere – complet detașat (ceea ce nu înseamnă și obiectiv). Situație nelipsită de paradox: receptivitatea „complice" criticul n-o rezervă congenerilor, ci înaintașilor celor mai îndepărtați.

Dispariția complicității nu implică însă neapărat diminuarea receptivității, dovadă fiind faptul că maxima deschidere o dă Călinescu *Istoriei* sale tocmai atunci cînd trebuie să cuprindă perioada contemporană. Perioadă în cadrul căreia el are opțiuni și preferințe, dar pe care, în ansamblul ei, o abordează cu o exigență mult mai mare decît pe cele de dinainte de „marii clasici". Mai ales în aceste momente criticul pare că-și refuză orice efort de susținere, tot așa cum pînă la Eminescu l-a depus în mod programatic și compact, chiar dacă indirect.

* * *

Fără îndoială că mijlocul cel mai sigur de a face dovada existenței unei tradiții, a continuității ei organice și a viabilității ei este de a sublinia cu fiece prilej preluările de la o etapă la alta a procesului evolutiv. În măsura în care succesiunea implică transmisiune se poate vorbi de filiație spirituală, așadar, de o devenire organică. Cît privește viabilitatea tradiției, aceasta e verificată de productivitatea ei, cu alte cuvinte, de germenii pe care e capabilă să-i arunce în epoca imediat următoare sau chiar în epoci mai îndepărtate.

Impulsurile directe sau indirecte primite de la înaintași – constituiți fie și numai printr-o parte sau un aspect al operei lor ca model – nu-i scapă lui Călinescu, avid să înregistreze orice element de „înaintare organică". În *Divanul sau Gîlceava Înțeleptului cu lumea...,* Cantemir imită tînguirea lui Miron Costin pe seama eroziunii timpului, dar „cu un pathos mult mai dramatic". Mai ales cînd e vorba de influențe recunoscute ca atare, criticul ține să sublinieze accentele noi cîștigate pe parcurs, ca în cazul episoadelor istorice ale lui Odobescu, ce se raportează „cu bună știință" la nuvela lui Negruzzi, dar își afirmă valoarea originală în efortul de reconstrucție desfășurat de autorul-istoric, arheolog și „anticar". Nu o dată, ipoteza unor influențe străine, de altfel evidente, este nuanțată de Călinescu prin sublinierea – împotriva părerilor autorilor înșiși – a posibilului model autohton: „Desigur că *Despot Vodă* se nutrește din teatrul lui Victor Hugo, cu toate acestea drama lui Alecsandri este originală, și dacă e vorba despre o înrîurire ea e din partea, mai degrabă, a piesei lui Hasdeu *Răzvan și Vidra* pe care Alecsandri o numea în deriziune «dramul», deși aceea deschide seria dramelor istorice române. Marele pathos poetic, beția lirică și retorică din teatrul lui Hugo lipsesc la Alecsandri, înlocuite prin dizertații

poetice de ton minor, cu prea multă frunză de cuvinte și prea puține mari imagini. În schimb, viziunea lumii e mai pozitivă. Se conturează de la început conflictul fundamental și tradițional din teatrul istoric românesc, care este nu între indivizi, ci între ambiția voievodului pe de o parte și rezistența tradiției și a corpurilor constituite pe de alta."

În ce-l privește pe Hasdeu însuși, modelul întrevăzut de Călinescu în *Ioan Vodă cel Cumplit* este *Istoria românilor sub Mihaiu Vodă Viteazul* a lui Bălcescu, „interpretată în sensul cultului marilor genii". în altă parte, criticul descoperă o filiație surprinzătoare cel puțin la prima vedere: ideile lui Eliade din ultimii ani de viață – spune el – „dădeau naștere junimismului". O continuitate organică este, deci, îngăduită, în ciuda polemicilor maioresciene și a rupturii de epocă imediat anterioară propusă în programul junimist.

Istoricul literar admite cu greu hiatusurile și deplînge faptul că o inițiativă sau alta se pierde fără ecou imediat. Este ceea ce se întîmplă adesea în perioada veche: „Pilda lui Costin și a lui Dosoftei n-a făcut școală și în afară de stihurile la stemă multă vreme bătaia versurilor nu se mai aude..."[1]

În teorie, ca și în practică, tendința lui Călinescu este, așadar, unificatoare, iar satisfacția sa este de a putea opera din cînd în cînd secțiuni de ordin tipologic și tematic în corpul literaturii noastre spre a-și verifica viziunea. În *Satiră asupra omului* a lui Gheorghe Asachi i se pare că descoperă acorduri ce „prevestesc dezvoltarea de mai tîrziu a satirei române". „Hotărît lucru, literatura română a început prin pamflet" – exclamă el, deschizînd o acoladă generoasă

[1] Trebuie spus măcar în trecere că multe dintre punctele de vedere ale lui Călinescu privitoare la literatura noastră veche au fost corectate de cercetătorii mai noi, epoca însăși, în ansamblul ei, fiind pusă în legătură cu manifestările pe plan european ale umanismului tîrziu și, mai ales, ale barocului.

de la Alecu Beldiman la Eminescu și de la Pitaru Hristache la Tudor Arghezi. Tot la Arghezi se închide și paranteza referitoare la categoria „blestemelor", a căror serie o deschide, cum știm, Bolintineanu. Opera lui Andrei Mureșanu în ansamblul ei e interpretată ca „un pas în progresul poeziei ardelene profetice care avea să culmineze în Octavian Goga".

Deschizător de serie în privința unei teme pe care literatura română o va ilustra cu o înclinație și o asiduitate specifice este N. Gane, autor de mediocră înzestrare artistică din perioada și din gruparea „Junimii": „Departe de a fi un artist, el este totuși creatorul la noi al literaturii cu boieri de provincie și cocoane patriarhale, în case colbăite, cu rătăciri cinegetice pe bălțile aburoase și în munți cu căprioare și urși. Această mapă de schițe dezvoltată în ulei va da pe Sadoveanu, Gîrleanu și pe ceilalți asemeni."

Dacă în acest din urmă caz și în altele (nu prea numeroase) poate fi vorba de o filiație în sensul critic, adică imediat probant al termenului, cel mai adesea analogiile stabilite de Călinescu sînt îndepărtate și vagi în ciuda, uneori, a cîte unui aspect concret (dar prea concret, secundar sau chiar întîmplător) la care criticul e nevoit să se restrîngă spre a le putea stabili. În darul de a caracteriza prin anecdote al lui Neculce el întrezărește „ceva din limbuția de mai tîrziu a lui Ghica"; o înclinație asemănătoare e descoperită și în *Istoria ieroglifică,* însă de această dată trimiterea se face la Creangă: „Lui Cantemir îi place să spună istorii, anecdote și are limbuția lui Creangă în debitarea zicătorilor populare." Despre un portret feminin întîlnit într-o prelucrare a lui Ion Barac ni se spune că „prevestește femeia galeșă a lui Eminescu". „Precursor foarte îndepărtat al lui Bacovia" este considerat a fi Radu Ionescu, cel ce „introduce în elegiile sale clavirul răsunător, la care cîntă fecioara în delir, invocînd umbra iubitului mort".

E greu de presupus că asemenea parțiale coincidențe ar putea transforma raportul de succesiune într-unul de cauzalitate. În genere, punerea în evidență a continuității, a schimbului de mesaje între epoci nu se realizează la Călinescu decît rareori prin semnalarea unor *influențe* propriu-zise. Nici o operă nu iese din neant și eficiența mediului tradițional poate fi măsurată și altfel. Transmisiunea pe care o urmărește criticul are loc pe căi indirecte, ocolite, prin acumulări latente ce se actualizează tîrziu și neașteptat.

Deși dovezile unui contact direct pot să lipsească de la un autor la altul, adică de la o etapă la alta, rafinarea progresivă a instinctului creator nu se poate contesta. Aceeași inițiativă reiterată în contextul unei perioade ulterioare capătă alte dimensiuni și semnificații. Eminescu și Budai-Deleanu „siluesc" limba în mod diferit, diferit profitabil pentru poezie. Totuși, invenția verbală eminesciană are deja în spatele ei o tradiție și, prin iscusința de a „scociorî forme cu atîta sistemă", Budai are de ce să treacă drept „un mare înaintaș". În aceeași ordine de idei trebuie citată prețuirea superlativă a lui Călinescu pentru Costache Stamati, care, pe urmele lui Asachi, dezvoltă mitologia literară națională „cu mijloace artistice superioare". „Simțul fabulosului, humorul satanic, desenul teratologic îi sînt hărăzite în cel mai înalt grad." Și, citind cîteva strofe, criticul adaugă fără ezitare: „Numai Eminescu a mai pus atîta invenție verbală în viziunile lui."

Trecînd peste asemenea exagerări, notăm efortul istoricului total al literaturii române de a-l înrădăcina cît mai adînc pe Eminescu în tradiția națională. Împotriva tezei maioresciene – devenită părere comună –, Călinescu nu consideră formația literară a poetului datorată esențial (dacă nu chiar exclusiv) contactului cu literatura apuseană. Raportul între îndemnurile primite dinlăuntru și cele

primite dinafară se modifică radical în concepția sa: „Toate temele lui ies din tradiția românească, oricît de scurtă, și înrîuririle străine, primite și acelea înaintea lui, aduc numai nuanțe și detalii." Înțelegem că radicalismul afirmației reprezintă un accent polemic și, de altfel, întreg capitolul consacrat lui Eminescu în *Istorie* se constituie din acest punct de vedere ca o demonstrație aproape ostentativă.

Scrie Călinescu: „În primul rînd descoperim la el intenția de a trata, pe urmele lui Asachi și Bolintineanu, în mari poeme epice ori dramatice, mitologia autohtonă." Mai departe, „asachiană este [și] propunerea de a trata evul incert al formației țărilor române și întîiele domnii de la descălecare". Deși în bună măsură incoerente, proiectele poetului par să fie obsedate de figurile istorice evocate deja de predecesori: „Toate aceste intenții aparțin concepției asachiene, a determinării începuturilor. Mai departe se constată înrîurirea lui Hasdeu, a lui Alecsandri. [...] În tinerețe Eminescu se gîndise și la o *Doamna Chiajna,* la un *Răzvan."* În cutare secvență de proză descrierea peisajului unei Moldove arhaice pare făcută „după *Descrierea Moldovei* a lui D. Cantemir".

La rigoare, desigur că cele mai multe dintre aceste elemente inspiratoare reprezintă ori teme generale, ori simple accesorii, și însăși distanța între opera eminesciană și modelele ei presupuse le verifică exterioritatea. Cu toate acestea, Călinescu persistă în a considera asemenea impulsuri (fie și exterioare) ca decisive și chiar în a descoperi altele în planul mai profund și mai nesigur al înrudirilor spirituale.

Obsedat de ideea continuității organice, criticul aproape că „vînează" raporturile dintre Eminescu și scriitorii anteriorii, cheltuindu-și ingeniozitatea în a găsi un plan de referință verosimil, un spațiu în care analogia să nu fie compromisă de decalajul estetic. Virtualul, prefiguralul,

intuitivul, sugestivul, chiar prezumtivul reprezintă aici domeniile și mijloacele sale obișnuite. În termenii pe care autorul îi stabilește, datoria lui Eminescu față de înaintași nu poate fi infirmată, fără însă a avea o pondere care s-o facă pozitiv controlabilă.

Discuția se mută de la explicitul textelor la implicitul spiritului care le animă. Dincolo de „ritmica exterioară a stihurilor" lui Bolintineanu, de pildă, Călinescu descoperă „fonetismul [lor] psihic", potențarea și adîncirea sensului prin armonie sonoră. „De aici, adaugă el, va învăța Eminescu să analizeze subconștientul." De la sugestia auditivă încă rudimentară la Bolintineanu pînă la inefabilul eminescian distanța este enormă, însă procesul indicat este plauzibil într-o ordine interioară a evoluției artistice. Mai evidente, deși întîmplătoare, sînt anumite mișcări ritmice și turnuri de frază din Bolliac, „intrări – cum le numește criticul – ce vor fi în atenția lui Eminescu: «O să-mi spui că-au instituturi, școli și fabrici, și au ceasuri...»; «Voi sînteți vrăjmași ai țării și-ai neamului boieresc»."

Citind poeme de Grigore Alexandrescu, lui Călinescu i se pare că „scurte arii prevestesc melodiile lungi ale poeziei de mai tîrziu", pe Alecsandri și chiar pe Eminescu. În cutare poezie a lui Alecsandri însuși e identificat un „aer tipic românesc, în care nu e greu de văzut anticiparea lui Eminescu". Și așa mai departe.

Orice scriitor important într-o tradiție autentică este în același timp anticipat și anticipator. Spre o asemenea concluzie conduce și Călinescu demonstrația sa în legătură cu Eminescu, așezat în *Istorie* în poziția centrală bine cunoscută și văzut nu numai în ceea ce preia, ci și în ceea ce prefigurează. Prefigurările se reduc însă, uneori, la simple anterioriități, întrucît aparțin unor proiecte neaduse la îndeplinire. Fragmentul *Gruie-Sînger*, de pildă, „imitat în

nume și faptă" după Alecsandri, constituie „o întîie încercare de a localiza marile mituri păgîne și sacre, înaintea ortodoxiștilor". „Creionările [eminesciene] de drame istorice felurite" premerg lui Delavrancea și Al. Davilla. Momentul nunții patriarhale, „tipic la poet", va fi „luat" mai tîrziu de Coșbuc. Într-un proiect de proză, *Boierimea de altădată* („cu ceva din C. Negruzzi"), „atmosfera lui Sadoveanu [e] presimțită cu cîteva decenii înainte". *Geniu pustiu* reprezintă „întîia încercare înainte de Rebreanu de a vîrî viața ardelenească, orășenească, țărănească și eroică în literatură."

Eminescu este însă unul dintre puținii autori români *productivi* (în sensul special și restrîns al termenului), cu alte cuvinte, lăsînd urme de netăgăduit în posteritatea apropiată sau depărtată și chiar în contemporaneitate. Pe acestea istoricul literar nu le mai semnalează în cadrul exegezei eminesciene propriu-zise, ci în capitolele următoare. El însuși recunoaște ceva mai departe că „toți urmașii lui Eminescu sînt eminescieni și nimeni nu scapă de ecourile unei mari poezii care l-a precedat și din care prin interpretări noi se poate scoate o altă poezie". Eminescianismul e descoperit însă destul de rar și uneori în aspecte periferice, chiar vulnerabile din punct de vedere artistic. În cutare poezie „socială" macedonskiană sînt identificate „accente eminesciene din *Împărat și proletar*". Vlahuță copiază servil „arhitectura exterioară a marelui poet". (Prin intermediul lui Vlahuță, Călinescu face critica epigonismului eminescian.)

La un alt nivel al interpretării poetice (dar și critice) e regăsit eminescianismul în versurile lui Al. Philippide. În „jurnalul de stări sublime" al acestuia, Călinescu recunoaște „nuditatea confesională a poeziei eminesciene". Cu toate acestea, se poate afirma că adevărata posteritate lirică eminesciană îi scapă lui Călinescu, în orice caz, o ana-

liză a eminescianismului în aspectele sale majore lipsește din *Istoria literaturii.*

Paradoxal, numele poetului național e pomenit mai rar în capitolele dedicate literaturii române moderne decît în cele referitoare la perioadele de dinaintea apariției sale. Acolo el servea ca liant prestigios în închegarea unei tradiții artistice, altfel firave și fragile. Insistența istoricului literar asupra unui soi de pre-eminescianism (foarte vag definit, de altfel) se explică tocmai prin încercarea de a forța, de a grăbi evoluția literaturii naționale înspre momente de existență estetică plenară.

* * *

Să fim, în genere, atenți la sensul analogiilor pe care Călinescu le stabilește înlăuntrul tradiției literare românești. Avem de-a face nu atît cu preluări, cît cu prefigurări, cu virtualități, nu cu reminiscențe. Criticul înregistrează îndeosebi ceea ce anunță, nu ceea ce amintește, ceea ce premerge, nu ceea ce (se) prelungește; el indică mai degrabă precursori decît moștenitori, continuatori. Continuitatea pentru el înseamnă mai ales anterioritate. Într-un cuvînt, analogia lui e anticipativă, nu retrospectivă.

Mai precis, ea e retroactivă. Ce se întîmplă? Voind să dea autoritate începuturilor noastre literare, Călinescu le leagă sub un pretext sau altul de reușite ulterioare incontestabile. Reprezentanți de seamă ai literaturi noastre din secolul al XIX-lea – și Eminescu în primul rînd – sînt invocați ca repere ale unor promisiuni, ca giranți ai unor posibilități încă neactualizate. În felul acesta, criticul dă unei realități primare un nume pe care abia o realitate, să zicem, secundară îl va purta pe drept. Cu imaginea acestei realități ulterioare în față, continuitatea e mult mai ușor de surprins. În cazul deja citat al lui Bolintineanu, „valoarea

acustică a cuvîntului" e o intuiție pe care o pune în lumină abia experiența poetică modernă. Au trebuit să apară sonurile eminesciene pentru ca asemenea inițiative să devină perceptibile la Bolintineanu și atribuibile lui.

Tradiția este, așadar, descoperită de la capătul ei apropiat, cu alte cuvinte, din prezent către origini. Are loc în exegeza călinesciană un fenomen pe care l-am numi (apelînd la un termen de lingvistică generală) *asimilare regresivă la distanță*. În relația stabilită între un autor vechi și unul modern prezența celui din urmă îl transformă pe cel dintîi, îl face să-i vină în întîmpinare, să-i pregătească – într-un fel oricît de vag și de lateral – apariția. Comentariul consacrat literaturii vechi abundă în descoperirea unor asemenea valori anunțătoare.

Astfel, cînd citește cronica lui Neculce, „un nume [îi] năvălește numaidecît [criticului] în minte: Creangă". „În Neculce, continuă el, se înfăptuiește cu un veac înainte acel amestec de mică cultură de tîrgoveț și de înțelepciune țărănească." În legătură cu un alt cronicar trimiterea e încă mai depărtată și apropierea mai surprinzătoare: „Mersul volubil al frazei [stolnicului Constantin Cantacuzino] e cam caragialesc." „Caragialesc" va fi și procedeul de mai tîrziu al lui Iancu Văcărescu (din *Peaza rea)* de a insinua un fior fantastic pe deasupra amănuntelor prozaice.

În *Cronica Cantacuzinilor* e descoperită „o vulgaritate sănătoasă, argheziană, inventivă în injurii". Despre cronicile rimate muntenești, deși recunoaște că sînt „în afara oricărei idei artistice", iată ce scrie Călinescu: „Ele premerg unei poezii muntene bufone ce merge din această epocă prin Pann și Caragiale pînă la Arghezi și Barbu." Mai mult, el decupează chiar cîteva versuri pe care nu ezită să le considere „scoase" parcă din *Flori de mucigai*. Șocantă la început, sugestia stăruie totuși în minte, și un vers

ca „Te înjugași cu moarte" capătă, într-adevăr, pentru noi o rezonanță argheziană.

La Pitaru Hristache, „întîiul adevărat poet burlesc muntean", criticul descoperă „o sinceră gălăgie în expresia sentimentelor", un spirit „minulescian" și, tot la acesta, „versuri a căror încîntătoare neghiobie pare fabricată de un Urmuz". Ne lovim din nou aici de problema expresivității involuntare. Călinescu este, deloc întîmplător, cel care inițiază și autorizează la noi o asemenea preocupare. El e primul nostru istoric literar care-și permite să interpreteze tradiția prin categorii moderne, să-i „citească" pe autorii vechi prin cei noi.

Uneori modelul nici nu e indicat (și poate nici închipuit), dar comentariul critic îl sugerează prin contaminare verbală. Cu puțină exagerare – însă în spiritul lui Călinescu însuși – am putea spune că Ureche e văzut prin... Bacovia. Iată o „lacustră" în plină cronică: „A fost [...] vară cu «ploi grele și povaie de ape, cît s-au făcut multă înecare» (cuvintele au apăsări de plumb și lichidități)."

Cum citatele care ilustrează analogiile tind să-și schimbe apartenența, s-ar putea spune că asistăm la o operație de *recontextualizare*. Fragmentele alese sînt sustrase textelor în care figurează, de fapt, și trimise, parcă, în întîmpinarea celorlalte, pe care le prefigurează. Mai mult decît atît: această manevră nu rămîne fără consecințe, fie și vagi, asupra contextului originar, care este, la rîndul lui, indefinit antrenat, deplasat. Deplasare ce are loc, bineînțeles, în pură virtualitate, dar nu e lectura critică tocmai actualizarea unor asemenea virtualități?

Ancheta călinesciană se desfășoară cu predilecție în acest teritoriu de latențe flotante, de invocații fără nume, de afinități care sfidează cronologia. Selecția operată prin intermediul analogiei inverse nu e decît modul propriu

autorului de a sublinia organicitatea istoriei literare românești. Dar de ce această organicitate este surprinsă mai ales prin prefigurări și nu prin preluări, prin afinități și nu prin influențe? Și de ce se aplică tentativa de recontextualizare unei evoluții considerate organice?

Fără să se declare vreun moment nemulțumit de ritmul acestei evoluții, Călinescu manifestă, totuși, tendința de a-l forța, de a face să apară mai repede pe treptele istorice ale literaturii române, dacă nu opere cu adevărat valoroase, măcar simptome ale lor, prevestitoare. În concepția sa, estetizarea culturalului vrea sa fie o soluție organică. La fel, viziunea analogic-anticipativă. Dar acest organicism e contracarat de ambiția lui de a accelera – retrospectiv – evoluția literaturii române.

Căci impulsul fundamental al *Istoriei* călinesciene rămîne acela de a „arde" etapele. Literatura română însăși s-a constituit printr-o „ardere" de etape, procesul fiind identificat și numit ca atare mai tîrziu. Călinescu nu pare a fi conștient de toate implicațiile demersului său, implicații pe care, oricum, nu le dezvoltă din punct de vedere teoretic în acest sens.

Organicitatea e încă de neconceput fără continuitate, iar „arderea" etapelor presupune discontinuitate. În loc să descopere această discontinuitate, să insiste asupra ei – ca Lovinescu –, Călinescu încearcă, dimpotrivă, s-o acopere, s-o facă inaparentă. Soluția sa organicistă urmărește să reducă opozițiile și contrastele, să umple golurile, să evite rupturile.

„Organicul" se opune în principiu „artificialului". Perspectiva organicistă a lui Călinescu nu se conturează însă fără anumite artificii. Se întîmplă chiar ca aceste artificii înseși să ne fie propuse drept organicitate. Continuitatea organică e menținută de autor cu prețul unor asimilări sau, mai exact, convertiri de valori. Culturalul e convertit, cum am văzut, în estetic și, înlăuntrul esteticului, elemente inci-

piente tind să fie, dacă nu asimilate, măcar apropiate prin analogie de reușite majore. E vorba, desigur, numai de fragmente anume alese, dar mișcarea se transmite, chiar dacă infinit atenuată, întregului din care fac parte.

Practica de istoric literar a lui Călinescu suscită în chipul cel mai acut problema raportului între analogie și valoare. De cele mai multe ori judecata de valoare nu numai că nu e implicată în comparațiile sale, dar este chiar cu premeditare evitată. Criticul caută întotdeauna un plan de referință care să nu-l angajeze într-o operație de ierarhizare. De cîte ori vorbește de anticipări, el indică elemente de decor, de tematică, de gesticulație exterioară, foarte rar aspecte formale propriu-zise.

Cînd o face, riscul este de a vedea o prefigurare în ceea ce nu e, în realitate, configurat artisticește. Așa se întîmplă – spre a da un singur exemplu – cu niște versuri scoase din *Jalnica Tragodie* a lui Alecu Beldiman, considerate „preludii stîngace la *Scrisoarea III.* Deși aprecierea de ansamblu a lui Călinescu asupra lui Beldiman e mai curînd negativă („fără talent literar", „fără spirit de observație", „văietături cu totul mecanice" etc.), el ține să-l integreze – indiferent pe ce criterii – într-o devenire organică, devenire care-l cuprinde pe Eminescu însuși.

În acest fel e împlinit dezideratul privitor la raporturile interne necesare unei adevărate istorii literare. „Oricît ar ține seama de univers, spunea Călinescu în „Prefața" la *Istoria literaturii române,* o adevărată critică își stabilește scara de valori în cuprinsul literaturii sale." Și adăuga: „asta înseamnă tradiție". Tradiție înseamnă, deci, o ierarhie de valori stabilită prin analogii interne. A dovedi autenticitatea unei tradiții înseamnă a dovedi trăinicia unor valori. O tradiție literară autentică trebuie să conducă la o scară proprie de valori.

Acesta pare să fie raționamentul implicat în fraza citată. El este, de altfel, perfect coerent cu ideea mai veche a inseparabilității istoriei literare de critică, a istoriei literare ca „istorie de valori". În practica sa de istoric literar, însă, pe Călinescu pare să nu-l intereseze atît valoarea, cît continuitatea, mai exact, continuitatea în afara valorii.

Aprecierea aceasta poate să surprindă în cazul unui autor care a disociat insistent esteticul de cultural și a acordat în *Istoria* sa un spațiu atît de redus perioadei vechi. Să nu uităm însă că el se raportează la fragmentele selectate din cuprinsul acestei perioade ca și cum ar fi literatură propriu-zisă. Și, mai mult, fără să fie mulțumit cu recuperarea individuală și fragmentară a „culturalilor", persevereză în a-i considera predecesori organici, nu numai cronologici, ai scriitorilor moderni.

Să precizăm însă imediat că această convertire a valorilor nu e totuna cu confuzia de valori. Distanța între un Stoica Ludescu și Caragiale, între Pitaru Hristache și Arghezi sau între Alecu Beldiman și Eminescu este prea mare pentru ca vreo confuzie să fie posibilă. Vizibil e însă faptul că analogiile se desfășoară în afara oricăror considerente valorice.

Procedura nu rămîne aceeași de-a lungul *Istoriei* și, începînd cu perioada zisă a „clasicilor", ea se schimbă radical. Concesiile pe care escamotarea valorizării le presupune sînt răscumpărate de-a lungul capitolelor dedicate literaturii române moderne și contemporane printr-o analiză cît se poate de exigentă. Aici își cîștigă, de fapt, Călinescu argumentele pentru critica de susținere a tradiției pe care o profesează. Exigența și competența dovedite aici îndepărtează hotărît orice bănuială de confuzie și transformă gestul criticului într-o *asumare* conștientă.

Sîntem acum în măsură să descoperim implicațiile mai adînci ale formulei „din prezent spre origini". Călinescu

scrie o istorie literară totală, adică „de la origini pînă în prezent", dar o scrie „din prezent spre origini", mai exact, din perioada „mijlocie a clasicilor" spre origini. Faptul că și-a început cariera majoră cu studiul vieții și operei eminesciene, urmat de monografia închinată lui Creangă, reprezintă o probă convingătoare în acest sens. Autorul își concepe istoria literară din momentul constituirii unei tradiții autohtone majore. Logica sintezei sale e confirmată de ordinea cronologică a lucrărilor sale, ea însăși contrazicînd însă evoluția cronologică a obiectului său.

Deși cronologia reală e respectată în aparență și literatura română e urmărită din momentul apariției ei pînă în contemporaneitate, mișcarea profundă a exegezei are loc într-o direcție contrară, din perioada „clasică" și, în genere, modernă spre perioada inițială, „culturală". Cu alte cuvinte, nu de la începuturi timide către realizări definitive – cum ar fi fost organic –, ci invers. Anacronismul contrazice aici organicismul.

Cîteva precizări sînt de făcut: mai întîi, o reprezentare organică nu trebuie să fie neapărat cronologică. Organicitatea însăși nu e condiționată astfel și o continuitate poate exista chiar dacă succesiunea cronologică reală nu e respectată. Tocmai o asemenea *continuitate acronică* pune în lumină G. Călinescu în *Istoria* sa. În al doilea rînd, nu trebuie confundată mișcarea exegezei cu aceea a obiectului însuși. Organicitatea poate fi surprinsă în felurite chipuri, cu alte cuvinte, nu e nevoie ca presupusul organicism al evoluției literaturii române să-și găsească un corespondent în organicismul reprezentării călinesciene. De altfel, întrebarea este dacă această evoluție a fost sau nu cu adevărat organică.

Călinescu nu neagă saltul calitativ de la cultura veche la literatură, dovadă fiind distincțiile sale principiale și selecția de ordin estetic, însă interpretează chiar și această

selecție în sensul și în favoarea continuității. Efortul său e de a reface și impune o continuitate care să înglobeze saltul realizat, o continuitate pe deasupra oricărei rupturi. Însăși tendința de „ardere" a etapelor, vizibilă în comentariul său, e subordonată aceleiași puneri în evidență a continuității și organicității.

Proiectul lui Călinescu e ambițios pînă la paradox: el vrea să fondeze o evoluție rapidă pe o continuitate organică. Pe de-o parte, ipoteza organicistă urmărește să contrabalanseze „arderea" reală a etapelor în literatura română, pe de altă parte, proiecția analogică vrea să accelereze o evoluție organică resimțită, totuși, ca prea lentă.

De aceea, tradiția în concepția autorului nu se încheagă prin acumulări progresive, ci prin anexiuni regresive. Filonul tradițional e recompus nu atît prin anexarea noului la vechi, cît a vechiului la nou. Posterioritatea trece în anterioritate și ceea ce ar fi trebuit să fie un efect devine cauză. Creangă e cauza „crengismului" lui Neculce și Urmuz e cauza „urmuzianismului" lui Hristache Pitarul.

Spuneam mai înainte că începătorii de drum sînt trimiși în întîmpinarea „clasicilor" și a modernilor, dar reciproca este cel puțin la fel de adevărată. De fapt, mișcarea nu e dintr-o singură parte și într-o singură direcție. E vorba de un du-te-vino mai complex care îi îngăduie criticului să pună *virtualități* estetice în legătură cu *valori* estetice, să le acorde același regim și să provoace astfel o convertire necesară construcției sale critice.

Nu încape îndoială că adoptarea perspectivei „din prezent spre origini" duce la o modernizare a autorilor și textelor noastre vechi. Această modernizare este însă un rezultat, nu un scop al întreprinderii lui Călinescu. El coboară din prezent către origini nu spre a arăta modernitatea autorilor vechi, nu spre a-i reînvia, cum încerca uneori Iorga

să-și moralizeze veacul cu pilda înaintașilor. Deplasarea aceasta nu urmărește atît să-i aducă pe cei vechi în prezent, cît să-i coboare pe cei moderni în trecut – spre a sta acolo drept martori, nu ai modernității vechilor, dar ai înseși existenței lor întru artă.

„Prezența virtuală" a lui Eminescu, Creangă, Caragiale în „materia simplă" a începutului îl interesează pe Călinescu numai întrucît ea se răsfrînge asupra virtualităților acestui început. Înainte de a face proba modernității, respectiv a perenității autorilor dintîi, Călinescu simte nevoia să o facă pe aceea – mult mai gravă – a existenței lor estetice. Posibilitatea însăși de a-l invoca pe Creangă în legătură cu Neculce e considerată o dovadă că acesta din urmă există – fie și intermitent – din punct de vedere estetic. Cui îl prefigurează pe Creangă nu i se poate refuza calitatea de artist. Analogia anticipativă servește, așadar, ca argument într-o judecată de existență.

Judecată de existență, și nu de valoare, dar importantă nici nu e aici ierarhia, ci trecerea de la posibilitate la realitate, de la virtual la actual. Căci însăși punerea într-o anumită relație înseamnă primul pas spre o existența autonomă. Acesta e subterfugiul la care recurge Călinescu pentru a transforma latențele începutului în valori de relație și apoi în valori pur și simplu, în puncte de reper necesare schemei sale organiciste.

Cu toate acestea, decalajul valoric enorm între perioada inițială și cea „mijlocie" a literaturii române nu poate fi trecut cu vederea, oricît ar evita criticul să-l abordeze frontal. Prezent (deși escamotat) în chiar termenii analogiei călinesciene, el constituie argumentul cel mai puternic împotriva ipotezei evoluției organice.

De altfel, în ciuda intențiilor sale celor mai adînci, reprezentarea călinesciană nu face din autorii de început

capi de serie, cum ar fi fost firesc și organic, dimpotrivă, îi introduce în serii pe care le numește cu numele unor moderni. Eminescianismul, antonpannismul, crengismul, arghezianismul etc. devin categorii *ad-hoc* menite să susțină printr-o energie modelatoare cu acțiune retrospectivă firavele noastre începuturi de literatură și de tradiție.

* * *

După cele arătate pînă acum nu credem să mai poată părea o exagerare afirmația că, în viziunea lui Călinescu, o bună parte a tradiției noastre literare este *inventată*. Fără îndoială că, prin conexiunile noi descoperite, prin accente și judecați personale, invenția este implicată necesar în orice construcție critică autentică. Din acest punct de vedere tradiția însăși rămîne mereu de redescoperit și, în ultimă instanță, de reinventat.

Călinescu însuși condiționa activitatea istoricului literar de aptitudinea de a stabili noi conexiuni, de a descoperi „structuri" în succesiunea neutră a faptelor și nu ezita chiar să pună semnul egalității între descoperire și invenție. Această echivalare constituie una din premisele definirii istoriei în genere și a istoriei literare în special ca o creație, ca o „sinteză epică": „Ca să înțelegi pe Creangă, pe Eminescu, pe Caragiale trebuie să descoperi la fiecare o structură proprie. Însă a descoperi este tot una cu a inventa, fiindcă dacă ar fi evidentă oricui, n-ar mai fi nevoie de nici o sforțare metodologică."[1]

Oricît ar fi de adevărate – dintr-o perspectivă radicală – rîndurile de mai sus, trebuie să concedem, totuși, că cele două operații nu coincid imediat și că există o trecere de la descoperire la invenția propriu-zisă. Descoperirea se

[1] G. Călinescu, *Principii de estetică*, p. 80.

deschide asupra unor posibilități ale realului, în trecerea de la descoperire la invenție realul e părăsit pentru posibil. Diferența e între a înnoi și a inaugura.

La G. Călinescu funcționează ambele accepții; funcționează și... fuzionează, căci invenția se bazează pe descoperire, pe care o dezvoltă pînă dincolo de limită, trecerea rămînînd, cu toate acestea, greu perceptibilă. Explicația stă în faptul că, în vreme ce invenția presupune depășirea realului pentru un posibil, în contextul dat are loc transformarea posibilului în real. Numai că nu e vorba de același posibil și de același real. Termenii își inversează sensul la Călinescu fiindcă realitatea la care se referă el este, de fapt, virtualitate. Posibilul pe care-l vizează e dincoace, nu dincolo de real. Invenția constă aici în realizare, nu în irealizare, în actualizare, nu în ficțiune.

Nu e singurul tip de invenție prezent la Călinescu, ci numai cel care ne preocupă acum. De regulă, agentul său este, cum am văzut, analogia retroactivă, comparația ce sfidează nu doar cronologia, ci și axiologia, comparația folosită ca probă *ontologică,* nu *axiologică.* De pe pozițiile unei tradiții consolidate, criticul aruncă punți spre ceea ce e încă increat, neconfigurat din punct de vedere estetic. Prin sistemul de raporturi în care integrează producțiile inițiale ale culturii românești, Călinescu le conferă acestora o viață artistică.

O asemenea atribuire de calități artistice are însă loc și în afara vreunei analogii. Cînd vede în Neculce „primul fenomen de realism nuvelistic", el creează o tradiție nu din neant, dar din foarte puțin. Cînd, mai tîrziu, i se pare că un pastel al lui Depărățeanu e „înfiorat de un misticism nocturn", ridică discuția și implicit, obiectul la o scară neașteptată și nemeritată. Și în acest caz, referința critică se face tot la elemente mai mult sau mai puțin exterioare structurii artistice propriu-zise, „înfiorarea misti-

că" putînd fi produsă și de alte feluri de text (nu neapărat literare); dacă, totuși, e vorba de un efect artistic, acesta ar fi cît se poate de greu controlabil.

Asemenea efecte greu de urmărit și, ca atare, ușor de atribuit sînt invocate deseori în discuția lui Călinescu, a cărei tendință constantă pentru perioada de început este evitarea actului valorizator. În felul acesta, tonul comentariului poate rămîne elevat și gesticulația amplă în fața unor virtualități artistice sau a unor structuri încă elementare, rudimentare, fără ca prestigiul criticului să fie compromis. De altfel, nu o dată, el are grijă să dea considerațiilor sale o inflexiune ironică evidentă ori să împingă elevația pînă la un nivel care s-o deconspire sigur ca pe o enormitate.

Fără să fie, așadar, ușor reductibilă, atitudinea tipică a lui Călinescu față de tradiția noastră îndepărtată rămîne aceea de a-i conferi o demnitate prin chiar înălțimea la care face să se ridice și să se mențină comentariul său. Citind textele vechi, mai precis fragmentele anume decupate din cuprinsul lor, criticul se comportă ca și cum ar avea în față texte literare propriu-zise, opere adevărate. Luîndu-le în serios, punîndu-le în relație cu reușite indubitabile ulterioare și chiar cu capodopere, el le forțează să existe din punct de vedere estetic.

Ambiția de a surmonta decalajul estetic real se exprimă deseori și printr-un efort stilistic. Problematizării elevate a unor texte precare i se adaugă o elevație stilistică aservită aceluiași scop. Fraza criticului cucerește mai întîi pentru sine un prestigiu spre a-l putea apoi atribui: „El [Miron Costin, *n.n.*] are lunga respirație epică, simțul sublim al destinului uman, meșteșugul patetic de a se opri din cînd în cînd să răsufle de greutatea faptelor și să le contemple de sus. Deși abstractă, materia e împărțită în acte cu tăieturi savante pe gestul cel mai dramatic. Nu mai avem de a

face cu o cronică, ci cu desfășurarea organică a unei epoce, în valuri mari, vestite și susținute cu expresii de popas și trimitere («precum vei afla», «noi să ne întoarcem la ale noastre»). Lungimea valului epic e simbolizată prin capătul însuși al frazei pus la nesfîrșirea imperfectului («Nu dormea Ieremia-Vodă...» etc.)."

Cred că avem în față unul din cele mai intense elogii aduse vreunuia dintre vechii autori români, o adevărată ceremonie de întîmpinare. Criticul împrumută ceva din demnitatea epică a subiectului, din ținuta gravă a cronicarului. Frazele poartă grele armuri, interzicînd zîmbetul sceptic sau concesiv, fără a fi, în același timp, zăngănitoare în gol, instrumente ale unei exaltări vane. Replicile bătrînului cronicar nu întîrzie să vină la provocările exegetului modern, la solicitările și chiar la suprasolicitările lui.

Plecînd în construcția istoriei sale literare, de la „epoca mijlocie a clasicilor", Călinescu reface evoluția de pînă atunci astfel încît să fie organic coerentă. Altfel spus, descoperă o tradiție pe măsura acestor „clasici". Adică o inventă. Invenția încetează odată cu apariția „Junimii" și a lui Eminescu. Încetează în această accepție limitată și orientată a termenului, continuînd de-a lungul comentariului literaturii moderne în formele multiple și libere ale creației critice.

Va fi fost autorul conștient de partea de invenție prezentă în reconstituirea sa? Nici o recunoaștere în cuprinsul *Istoriei literaturii* și nici vreo aluzie în acest sens în textele teoretice care au precedat-o. O „cronică a mizantropului" de mai tîrziu, preocupată de alte probleme, conține cîteva fraze surprinzătoare. După ce s-a străduit cu toate mijloacele să consolideze tradiția noastră literară în ochii contemporanilor săi, iată-l pe Călinescu dezabuzat, predat cu totul evidențelor pe care pînă atunci refuzase să le confunde cu adevărul însuși: „Noi, scrie el, trădînd o ambiție sau cel pu-

țin o nostalgie, nu vom da nici un Sainte-Beuve, pentru motivul că n-avem înapoia noastră ceea ce avea criticul francez, vreau să zic o literatură constituită în care spiritul uman se exprimase pe toată gama."[1] Nu e singura recunoaștere de acest fel în publicistica lui Călinescu. Revelatoare în cel mai înalt grad este însă fraza care urmează: „Criticul nostru de mîine este osîndit să fie un mare artist care să-și fabrice singur citatele care nu există, să inventeze pe Montaigne și pe Pascal, pe Molière și pe Racine etc., găsind o tovărășie puținilor mari scriitori pe care îi avem."

Autodefinire expresă ori confesiune involuntară? Autorul pare că-și reparcurge aici inițiativele, convingîndu-se o dată în plus de necesitatea lor. Nu e deloc fortuită interpretarea unei atitudini deliberate și libere ca o damnare, nici proiecția în viitor a unui fapt deja îndeplinit. Fără să admită că el însuși a inventat o tradiție românească literară, Călinescu ține să sublinieze caracterul inevitabil al unei asemenea întreprinderi.

El nu-și „fabrică" singur citatele, însă le combină astfel încît devin de nerecunoscut. Nu inventează un Pascal sau un Racine români, ci pe cei care ar fi trebuit să-i preceadă. Conștient de absența unui clasicism românesc veritabil, Călinescu nu-l descoperă în citate imaginare atribuite trecutului, încercînd să-l producă în prezent prin îndemnuri și prin însuși exemplul operei sale. Clasicismul călinescian (în măsura în care reprezintă o atitudine deliberată, și nu o înclinație firească) are și un asemenea sens înalt compensator.

Revenind la articolul citat, ne frapează ipoteza fals consolatoare din final: „O literatură occidentală poate trăi fără critic, spune Călinescu, criticul român se poate [...] reali-

[1] *Idem*, „Mici probleme", în *Lumea* din 16 iunie 1946, p. 8 (antologat în *Gîlceava înțeleptului cu lumea*, p. 362).

za și fără literatură." De această dată paralelismul e parcă mai elocvent, trimiterea la propria experiență mai directă. Așadar, spre deosebire de literatura română, literaturile occidentale există și fără efortul de susținere al criticii; criticul occidental are nevoie de literatură spre a se afirma, în vreme ce corespondentul său român se poate dispensa de literatura existentă, inventînd o alta mai stimulatoare și mai sugestivă. Concluzia nu mai îngăduie nici un dubiu: „El [criticul român – *n.n.*] nu e pus să critice valori reale, ci să clasifice latențele spiritului său."[1]

Fraza din urmă amintește de alta mai veche a lui Paul Valery, care visa, la rîndul lui, o istorie literară fără ca vreun nume de scriitor real să fie pomenit. Valery concepea însă o istorie literară ca „istorie a spiritului producător și consumator de literatură", spiritul fiind aici exact ceea ce depășește pe scriitor și pe critic în emisiile lor individuale. Demersul lui Valery tinde către o impersonalizare atît a obiectului, cît și a subiectului.

Dimpotrivă, Călinescu recomandă libertatea subiectivă a invenției, avînd grijă să arate că, în condițiile în care „valorile reale" lipsesc, înlocuirea lor cu propriile latențe spirituale se impune. Subiectivismul său ține să se justifice printr-o cerință așa-zicînd obiectivă.

Adevărul este că autorul nostru nu se mulțumește să „clasifice" valorile literare românești, atîtea cîte există și la scara la care există. Voindu-se istoricul unei literaturi cît mai mari și cît mai vechi, el închipuie o tradiție pe măsură. Despre autorii noștri de început scrie ca despre Petrarca sau Montaigne, acordîndu-le o demnitate suplimentară printr-o certă investiție simpatetică.

[1] *Ibid.*

Criticul se dăruie, generos unui proiect căruia nu-i lipsește grandoarea, dar nu se uită pe sine. Căci el vrea să fie Sainte-Beuve sau De Sanctis al unei literaturi pe care e gata s-o invente, s-o scrie, adică, sau s-o rescrie pentru a o face să corespundă ambiției sale.

Capacitatea sa de invenție nu pare, de altfel, istovită după parcurgerea primelor etape, comentariul literaturii moderne prilejuindu-i intervenții de un subiectivism mult mai puțin condiționat. Propensiunea creatoare a criticului se manifestă aici cu mai multă dezinvoltură, chiar dacă nu cu rezultate atît de spectaculoase. Avem impresia că tendința secretă a lui Călinescu în *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* este aceea de a fi nu numai autorul cărții propriu-zise, dar și al literaturii pe care o prezintă, unicul ei autor în zeci și sute de ipostaze.

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Încheiere parțială:

SENSUL TRADIȚIEI

Acest simț istoric, care este un simț al atemporalului ca și al temporalului și al unității între temporal și atemporal, este cel care îl face pe scriitor să fie tradițional.
T.S. Eliot

Tradiția, spunea într-un eseu celebru T.S. Eliot, „nu poate fi moștenită", „trebuie s-o cucerești cu mare trudă"[1]. Poetul englez se referea la raporturile pe care creatorii din diverse generații trebuie să le întrețină cu tradiția mai veche sau mai recentă în profitul operei proprii. Problema la el era în ultimă instanță una de conștiință artistică și de „talent personal". Ceea ce e valabil pentru fiecare artist în parte e valabil însă și pentru ansamblul unei literaturi într-o epocă dată.

Punctul de vedere al lui Eliot are implicații și consecințe profunde asupra cărora nu putem insista acum. O parte din ele le dezvoltă autorul însuși, construind acea „ordine ideală" a trecutului și redefinind în chip memorabil „simțul istoric". Important este însă faptul că, privită astfel, tradiția încetează să fie o suită de monumente purtate implacabil înspre un prezent care le recepționează pasiv: rolurile se inversează, mai exact spus, se întrepătrund: nu numai trecutul exercită presiunea lui asupra prezentului, dar și prezentul intervine în ordinea acestui trecut, modificînd-o. Cu alte cuvinte și în ultimă instanță, moștenirea însăși reprezintă o cucerire.

[1] T.S. Eliot, „Tradiție și talent personal", în *Eseuri*, Editura Univers, București, 1974, p. 22.

Călinescu nu formulează ca atare principiul cuceririi tradiției, însă pare să-l aplice tacit în activitatea sa de istoric literar. Evident, în cazul lui e vorba de o tradiție cucerită nu pentru sine, în profitul unui „talent personal", ci în numele și în folosul unei întregi literaturi.

Tradiția literară românească e pentru prima dată asumată din perspectiva prezentului de către un critic total, de un istoric literar adevărat. Această inițiativă nu-l opune pe Călinescu numai lui Lovinescu și, în genere, moderniștilor, dar și lui Iorga, adică tradiționaliștilor. Căci, așa cum am încercat să arătăm, negația lovinesciană nu putea fi contrazisă convingător printr-o reprezentare tradiționalistă asupra tradiției. Pentru a se impune în fața moderniștilor, Călinescu a trebuit să recucerească mai întîi tradiția din mîinile tradiționaliștilor. Chiar dacă nu intră decît rareori în polemică[1] directă și deschisă cu aceștia din urmă – și nu pe probleme de moștenire și tradiție – el se disociază tacit de îndrumările lor – divergente în funcție de personalități, reviste și grupări, dar reductibile, totuși, la o platformă ideologică.

Încercarea lui e de a ocupa o poziție între tradiționalism și modernism sau, mai bine-zis, deasupra lor. Încă de la începuturile sale, el căuta, situîndu-se într-o perspectivă strict estetică, un „echilibru între antiteze". Tradiționalismul și modernismul îi apăreau, „sub raport estetic", drept niște formule „inutile și oțioase". Cu toate acestea, preferințele lui – de ordin teoretic, cel puțin – se îndreptau către soluția modernistă, pentru că modernismul „disociază

[1] Polemicii purtate cu Nichifor Crainic, de pildă, nu trebuie să i se dea, credem, vreo pondere principială – și nici colaborării care a precedat-o. Înainte de opțiunea ideologică, pe Călinescu îl interesa posibilitatea de a avea o revistă. Adeziunea și apoi ruptura sa de *Gîndirea* sînt determinate strict de încrederea, respectiv neîncrederea în realizarea acestui obiectiv.

din nou valorile, desfăcînd antiteze noi, lărgind conținutul și forma și pregătind geniului putința sintezei", în vreme ce tradiționalismul, „repetînd la nesfîrșit forme învechite, transformă un echilibru realizat, deci epuizat în manieră, adică în dezechilibru"[1].

Pentru Călinescu, opoziția reală nu e între tradiționalism și modernism, ci între sinteza artistului genial și analiza „cu scopuri reconstructive" a *școlii*. Diferențele de ordin ideologic și formal se anulează din unghiul valorii estetice: „Un scriitor mare este întotdeauna tradiționalist și întotdeauna modernist". Și, mai departe: „Conștiința poziției față de evoluția formelor artistice nu e de nici un folos scriitorului."[2] Călinescu nu crede în eficiența programului unui scriitor și, în genere, tendința sa va fi una de evitare sau depășire a ideologicului prin estetic. Tendință recognoscibilă de-a lungul întregii sale activități, ale cărei consecințe nu o dată contradictorii le vom examina mai tîrziu. Să observăm deocamdată măcar în treacăt faptul că însuși conceptul călinescian de tradiție e afectat de această reducție estetică: reprezentanții Școlii Ardelene sînt expediați în *Istorie* ca nerecuperabili din punct de vedere estetic, Dinicu Golescu e recuperat numai din unghi anecdotic și pitoresc. Tratamentul lor s-ar fi căzut să fie altul și discuția de ansamblu a perioadei respective trebuia să țină seama de parametrii ideologiei iluministe. Ceea ce, din păcate, nu se întîmplă, deși ar fi fost în sensul și în profitul demersului global al istoricului nostru literar.

Dincolo de asemenea scăpări și inadecvări, punctul de vedere al lui Călinescu față de alternativa tradiționalism-

[1] G. Călinescu, „Echilibrul între antiteze", în *Principii de estetică*, pp. 194-195.

[2] *Ibid.*, p. 194.

modernism rămîne interesant și fertil. Din perspectiva lui, excesele de sens contrar par nu numai că se anulează reciproc, dar și că se aseamănă esențial. Moderniștii afirmă tinerețea noastră și fac din „contagiunea imitativă" însăși condiția maturizării. Tradiționaliștii elogiază vremea arhaică, îndepărtată, ce păstra nealterată ființa autentică a poporului nostru, sugerînd, în disprețul realității, evoluția lentă sau chiar regresiunea. Evident că și unii și alții[1] pleacă în generalizările lor de la un stadiu al evoluției culturii românești și rămîn la el, adică îl absolutizează, refuzînd să accepte vreo contribuție anterioară sau, respectiv, posterioară acesteia. Pentru Lovinescu, de pildă, perioada inițială a culturii și civilizației noastre reprezintă o deviere de la virtualitățile poporului nostru.[2] Pentru Rădulescu-Motru – spre a cita un ideolog tradiționalist din afara grupărilor (literare) – etapa modernă de evoluție este o mutilare a acelorași virtualități.[3]

Fie că ia forma opoziției între cultura apuseană și „barbaria orientală" sau a celei dintre „cultură" și „civilizație", refuzul continuității rămîne un element caracteristic și unificator. În polemică explicită cu moderniștii, ce respingeau ca iluzorie ideea continuității organice, în polemică implicită cu tradiționaliștii, care contestau evoluția reală de pe poziții organiciste, G. Călinescu afirmă caracterul organic al acestei evoluții. El restabilește legătura între etapele culturii și literaturii române, interpretîndu-le ca pe momente ale unui proces unic. Peste prăpastia închipuită și de unii și

[1] Inutil să mai subliniem faptul că, deși unilaterală, poziția lui Lovinescu e superioară celei tradiționaliste, fie și numai pentru simplul motiv că se sprijină pe o etapă ea însăși superioară în dezvoltarea civilizației noastre.

[2] E. Lovinescu, *Istoria civilizației,* vol. III, pp. 154 și urm.

[3] C. Rădulescu-Motru, *Cultura română și politicianismul,* ed. a III-a, Editura Alcalay, pp. 31 și urm.

de alții, Călinescu întinde o punte. O întreagă istorie culturală și literară devine în acest fel coerentă.

Distanța pe care Călinescu o ia față de un extremism sau altul este marcată chiar în „Prefața" *Istoriei* sale: „Niciodată nu s-a vorbit mai mult de tradiție ca în ultimul deceniu. Unii au tăgăduit-o, necunoscînd o altă literatură decît cea contemporană, alții au afirmat-o, nu mai pregătiți, spre a dovedi că tradiția trebuie interpretată *a priori* în sensul vederilor lor." E semnificativ că în continuarea acestei duble disocieri dezvoltă autorul ideea sa de tradiție ca „înaintare organică". Organicismul său nu este, deci, organicismul tradiționalist, care refuza să integreze noile forme literare, tot așa cum estetismul său nu e estetismul modernist, disprețuitor de tradiție.

Cum se vede, G. Călinescu s-a voit un apărător al tradiției, dar nu un tradiționalist. Cu toate acestea, importanța acordată ruralismului, specificului național și, în genere, fondului autohton îl apropie de tradiționaliști. Ca și polemica de durată cu Lovinescu. Polemică axată pe ideea de tradiție, chiar dacă mobilul ei nemărturisit îl constituie o rivalitate ce-și caută mereu pretexte de confruntare.

Trebuie să repetăm în acest sens că autohtonismul și ruralismul constituie pentru G. Călinescu noțiuni a căror aducere în discuție nu e rezultatul unei regresiuni cu finalitate palingenezică, ci al unei retrospective ce vrea, în primul rînd, să verifice vechimea. *„Noi nu sîntem primitivi, ci bătrîni* – înțelegea el să scrie –, și precizarea este fundamentală, suficientă pentru a izola, o dată în plus, poziția sa de cea a sincroniștilor, ca și de aceea a tradiționaliștilor. S-ar putea spune chiar că mai subliniată aici e tocmai adresa antitradiționalistă.

Există, de altfel, și texte călinesciene în care disocierea de tradiționalism este expresă. Ceea ce respinge cu deose-

bire Călinescu este caracterul normativ al tradiționalismului: „Tradiția este continuitatea obiectivă pe care inteligența noastră o descoperă, după săvîrșirea unei serii istorice, în fenomenele de cultură, în vreme ce tradiționalismul e teoria după care sîntem îndatorați a urma o cale sau alta, după bunul plac al teoreticianului culturii, care pretinde că aceea și nu alta e tradiția, lucru întotdeauna mai mult decît discutabil."[1]

Aceeași obiecție principială și în *Istoria literaturii,* de această dată adusă doctrinei ortodoxiste, respectiv lui Nichifor Crainic: „El nu caută a stabili pe cale pozitivă care sînt notele specific naționale, ci determinîndu-le cu mijloace speculative le impune artistului. Un adevărat artist tradițional *trebuie* să îmbrățișeze preocuparea religioasă."

Tradiționalismul programatic e sancționat și atunci cînd e întîlnit în literatura propriu-zisă. În legătură cu înclinația tot mai accentuată a lui Ion Pillat, de pildă, de a colecționa în poemele sale cît mai multă culoare locală și trecut specific, criticul face următoarele considerații: „Tradiția unei literaturi nu se confundă cu geografia și istoria patriei și Eminescu putea foarte bine să fie poet cîntînd Egiptul, Himalaia. Tradiționalismul înțeles în felul acesta e un exotism apropiat, o arheologie nu mult deosebită de prima fază parnasiană. Fujy-Yama se transformă în Ceahlău, Brahma în Isus, țarii, khanii, knejii în voievozi și boieri români. Numele sînt altele, realitatea rămîne aceeași, decorativă, muzeală. În *Bătrînii o* mulțime de figuri ale trecutului (Dosoftei, mitropolitul Ghenadie Cozianul, Ienăchiță Văcărescu, Dinicu Golescu, Anton Pann, Heliade, Cîrlova, Alexandrescu, Donici, Bolintineanu, Mureșanu, Alecsan-

[1] G. Călinescu, „Cronica literară" la vol. lui Al. Dima, *Aspecte și atitudini ideologice,* în *Adevărul literar și artistic,* 13 iul. 1933, p. 8.

dri, Grigorescu) apar înaintea poetului în chip de fantasme și vorbesc cu el în casa de la Florica, într-un limbaj pastișat pe temeiul operei lor, într-un ton artificial, monoton și fără sens liric. Inspirația este livrescă și nu numai străinului, dar românului însuși, nedocumentat suficient asupra unuia ori altuia, aceste compuneri nu-i spun nimic."

Ca și tradiția, specificul național, care nu e decît o consecință și o chintesențiere a tradiției, nu poate fi programat: „A compune poezii în mod național, a construi național, a picta național înseamnă a crea după intuițiile subiective ale cutărui și cutărui ideolog, introducînd în operă anume note materiale și uitînd că specificul național constă în calitatea organelor de percepere a universului. Cine creează cu adevărat creează întotdeauna *specific*, după cum apa pusă într-un vas ia totdeauna forma vasului. Cuvîntul «trebuie» n-are ce căuta într-o cercetare obiectivă asupra culturii."[1]

Specificul național nu e imuabil, modificarea lui nu înseamnă pentru Călinescu o alterare, o degradare. La fel, tradiția nu devine nici o clipă un argument împotriva prezentului și, în genere, a înaintării. Atenția acordată trecutului urmărește să descopere puncte de sprijin, argumente tocmai în favoarea acestei înaintări.

Evoluția modernă a literaturii și societății românești nu-i produce autorului nostalgii spengleriene. El se raportează la această evoluție ca la o stare de fapt, ireversibilă, spre deosebire de tradiționaliști, care refuză pur și simplu s-o accepte și o condamnă cu variabilă vehemență. Nici un regret nu răzbate în scrierile lui după trecutul care dispare sau după o altă cale de dezvoltare mai potrivită, adică mai lentă, mai organică. Dimpotrivă, dacă există vreo nostalgie

[1] *Ibid.*

la G. Călinescu, aceasta este a unei evoluții mai rapide: ceea ce pare a dori el retrospectiv – și proiecția analogică despre care am vorbit îl trădează – este depășirea mai grabnică a unui anumit trecut, atingerea mai devreme (decît în realitatea confirmată istoric) a unui nivel artistic superior.

Fără să conteste evoluția reală a lucrurilor, fără să rîvnească – iluzoriu, desigur – să întoarcă în vreun fel cursul istoriei, în credința că alte soluții ar fi fost mai adecvate și mai profitabile, Călinescu își reprezintă, totuși, această evoluție așa cum vrea el. Mai precis, el acceptă prezentul așa cum este, dar nu și trecutul așa cum a fost. Nu regretă că am ajuns unde sîntem, dar nici nu recunoaște că am plecat de la atît de puțin. Altfel spus, primește concluziile, nu și premisele.

Umplînd golurile inițiale după imaginea plinurilor ulterioare pe care le are în vedere, Călinescu face trecutul să corespundă prezentului, reajustează acest trecut la prezent. De fapt și acesta e, credem, nodul problemei –, el stabilește între trecutul cel mai îndepărtat și actualitatea imediată niște legături organice. Datele istorice cunoscute, și, îndeosebi, decalajul valoric însemnat între faza de început a literaturii române și cea modernă interzic însă, cum am văzut, ipoteza unei evoluții organice. Procesul de formare al literaturii române – ca și al civilizației românești – a fost unul *revoluționar,* cum a înțeles foarte bine Lovinescu, chiar dacă revoluția nu s-a redus la importul occidental și nici tradiția locală la neant.

Aproape toate dificultățile și contradicțiile reprezentării călinesciene asupra evoluției literaturii române vin din faptul că aplică unei formații revoluționare un model organicist. Calificîndu-l pe Eminescu „conservator, nu tradiționalist" pentru că recomanda „progresul firesc împotriva saltului" Călinescu lasă să se vadă cel puțin o simpatie, dacă

nu chiar o adeziune la o asemenea poziție. El nu recomandă progresul firesc împotriva saltului, însă prezintă lucrurile astfel ca și cum evoluția ar fi fost cu adevărat organică. El suplinește lacunele și accelerează ritmul de dezvoltare pentru ca discontinuitatea să nu poată fi remarcată. Saltul calitativ, recunoscut în mod implicit, e înglobat, absorbit, „organicizat".

Dacă prin acceptarea prezentului și încurajarea progresului Călinescu e aproape de Lovinescu, prin neacceptarea trecutului ca atare și îmbogățirea lui (nu numai prin redescoperire, ci și prin invenție) el se înscrie în tradiționalism. La urma urmelor, ceea ce comite el este tot un fel de *idealizare.*

Numai că idealizarea trecutului nu are loc la Călinescu în vederea unei eventuale reîntoarceri, ci a identificării unui teren mai ferm de lansare în viitor. Tradiția e consolidată nu pentru a fixa literatura noastră în cadrele ei. Autorul o pune în valoare și chiar îi exagerează proporțiile pentru a o putea depăși. Argumentele explicite ale existenței unei tradiții îndelungate și sigure devin, implicit, argumente pentru o înaintare fără opreliști și chiar pentru un salt calitativ în viitor. Așa cum o concepe Călinescu, tradiția nu are un caracter stagnant, inhibitor, ci, dimpotrivă, unul stimulator. Ea invită la propria depășire și Călinescu însuși s-a vrut inițiatorul unei ambianțe de înaltă intelectualitate și cultură, propice unui „mod de a crea durabil și esențial"[1]. Cel ce avea pentru cultura română modernă ambiția clasicismului și a monumentalului a simțit nevoia s-o așeze pe temelii solide și adînci.

Ar mai trebui adăugat (măcar în trecere) faptul că, așa cum tradiția nu se opune, în concepția lui Călinescu, modernității, specificul național nu se opune integrării euro-

[1] *Idem*, „Sensul clasicismului", în *Principii de estetică*, p. 247.

pene și universale, fiind chiar o condiție a acesteia. Asupra raportului dintre tradiție și universalitate vom întîrzia în partea a doua a încercării noastre. Să spunem însă de acum că pe Călinescu nu-l sperie influențele străine, ca pe tradiționaliști și specifiști. Dimpotrivă, el regretă în mai multe rînduri că acestea s-au exercitat prea rar și, mai ales, cu întîrziere.

O apreciere din cuprinsul *Istoriei literaturii* referitoare la influența franceză, care îi alarma pe sămănătoriști, este lămuritoare: „Ideea că cultura română e deschisă cu prea mare grabă la orice infiltrație străină este complet eronată, istoria literară descoperind dimpotrivă o surdă și bănuitoare rezistență." Adresa polemică este din nou dublă: antitradiționalistă în primul rînd, dar și antimodernistă. Împotriva tradiționaliștilor care condamnau influențele și împotriva moderniștilor care le recomandau, Călinescu afirmă existența unui factor tradițional capabil să le opună „o surdă rezistență". Avem aici o apreciere a nevoii de deschidere fără o depreciere a tradiției: între cele două atitudini Lovinescu stabilea o legătură cauzală.

Se poate afirma în principiu că orice istorie literară este contemporană în măsura în care imaginea prezentului „supraimpresionează" imaginea trecutului reconstituit. În recuperarea tradiției, „orizontul" actualității este adînc implicat. Ideea aceasta nu este atît de nouă pe cît pare și modernizarea nu e numai o tendință generală a exegezei moderne, dar, în ultimă instanță, un efect al oricărei noi exegeze. Modernizarea pe care o implică privirea „din prezent spre origini" a lui Călinescu nu are loc în sensul astăzi deja banalizat al actualizării. Criticul nu face din autorii literaturii române vechi niște „contemporani" ai săi, nu-i pune – decît cel mult ironic – să răspundă la întrebările prezentului. Nu comite anacronisme în acest sens.

Le comite însă în sensul opus, trimițînd, așa cum am văzut, scriitorii moderni să asiste la înfiriparea unei filiere artistice în cultura română. Aparent, e vorba de ceea ce se numește integrare în tradiție. Nici un autor recent nu poate fi pe deplin înțeles singur, fără raportare la cei ce l-au precedat. Pentru T.S. Eliot, integrarea în tradiția națională a unui anumit scriitor reprezintă chiar un „test al valorii sale"[1]. Pentru Călinescu, posibilitatea acestei integrări nu verifică valoarea autorului modern, ci a celui vechi la care e raportat. Acesta din urmă nu poate fi înțeles singur pentru că pur și simplu *nu există singur,* nu are, adică, o existență de sine stătătoare.

Din istoria literară călinesciană se poate deduce o versiune personală a conceptului eliotian de *tradiție simultană.* Simultaneizarea are loc nu prin aducerea trecutului în prezent, ci invers, așezarea în același plan a prezentului cu trecutul îngăduie autorului nostru să intervină în ordinea acelui trecut și s-o modifice. Ideea lui Eliot că prezentul restructurează tradiția este trecută de Călinescu dintr-o „ordine ideală" într-una reală. Repercusiunile pe care apariția unei opere noi le are în situația operelor vechi sînt, în interpretarea lui Eliot, vagi, îndepărtate, în orice caz implicite. Radicalismul autorului englez se menține într-un plan ideal, teoretic.

Călinescu, fără să preia un asemenea punct de vedere în mod vizibil ori să-i dea o dezvoltare teoretică personală[2],

---

[1] T.S. Eliot, *op. cit.,* p. 25.

[2] În articolul citat deja („Echilibrul între antiteze") găsim, totuși, cîteva considerații de ordin teoretic ce pot fi interpretate în sens eliotian. Iată o mostră: „Orice moment actual rezolvă în sine toată seria istorică și, ca atare, orice actualitate, prin însăși aceasta, diferă de orice alt moment trecut." Și încă: „Într-un caz sau altul avem înainte un produs al actualității care pentru a fi tradițional trebuie să devină actual și fiind actual implică o continuitate istorică."

îl aplică pur și simplu. Opusuri aparținînd tradiției noastre celei mai îndepărtate sînt apropiate de realizări plenare ale literaturii române moderne ori ale tezaurului universal. Cîtă vreme aceste apropieri nu se bazează pe considerente valorice, lumina pe care o aruncă asupra tradiției românești incipiente nu poate fi decît una favorizantă. Și, bineînțeles, modificantă.

Criticul român nu vorbește de „cucerirea" tradiției, dar cum poate fi numită inițiativa sa de reconsiderare a tradiției literare românești dacă nu o „conquista" intelectuală? Opoziția simultană față de scepticismul modernist și față de tradiționalismul naiv, dar agresiv conferă acestei inițiative un anume aer eroic. G. Călinescu ajunge să fie un *cuceritor* al tradiției românești prin chiar faptul că a fost nevoit să probeze în chip dramatic existența și autenticitatea ei.

Nu încape îndoială că această tradiție îi aparține și în alt sens: voind să ilustreze tradiția literaturii române, criticul se ilustrează, în ultimă instanță, pe sine. Conceptul său de tradiție trebuie neapărat pus în relație cu tipul său de lectură, orientat în mod decisiv de ambiția autoafirmării. Întrebarea ce se ridică – și la care vom încerca sa răspundem în finalul studiului nostru – este în ce măsură un asemenea orgoliu individualist poate fi compatibil cu *sentimentul însuși al tradiției.*

Asumîndu-și într-un mod propriu tradiția literaturii naționale, criticul a înțeles să rămînă solidar cu destinul ei. În loc să abordeze alte domenii sau alte niveluri ale studiului literar, să facă teorie, literatură comparată sau critică la zi, cum i-ar fi stat în putință, el a preferat să treacă prin toate pentru a se fixa la istoria literaturii române ca la un spațiu al contribuției sale definitive.

Era normal ca ideea de tradiție să ocupe o poziție centrală în opera călinesciană. Deloc exclusivă însă, dimpo-

trivă, soluția autorului nostru fiind larg integratoare, interesînd literatura română, în ansamblul ei, adică inclusiv modernitatea – și nu numai printr-o logică a opoziției. La fel, presupunînd permanent raportarea la univers, la literaturile străine, încercînd chiar să compenseze prin analogie critică o confruntare aproape imposibilă din cauza barierelor lingvistice.

„Tradiționalismul" călinescian nu este cîtuși de puțin unul „fără ferestre", și patriotismul criticului nu se reduce la atît. Exemplul lui Călinescu poate servi spre a ne convinge că patriotismul nu se confundă cu tradiționalismul și nici măcar cu iubirea pentru tradiție sau cu evlavia față de trecut. Patria de azi poate fi preferată celei de ieri, după cum patria de mîine poate și chiar trebuie preferată celei de azi.

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

UN HERMENEUT AL COMPLEXELOR

În această carte, Mircea Martin umblă de fapt pe la rănile literaturii române pe care le numește delicat-medical *„complexe"*, neuitând să pună de fiecare dată termenul freudian între ghilimele atenuatoare. Unele dintre aceste răni s-au cicatrizat deja, dar mai sunt încă vizibile, cel puțin sub lupele istoricilor literari. Altele nu s-au închis bine niciodată, noile generații de exegeți având grijă doar să le schimbe bandajele. Sau să demonstreze savant că plăgile există doar în închipuirea unor neiubitori de țară. Unde e rană e și dramă, așa că *G. Călinescu și „complexele" literaturii române* este un studiu palpitând de dramatism, deoarece aduce în prim-plan o problemă „până acum ocolită de istoria noastră literară", cum ne avertizează autorul. Criticul detectează aceste complexe și intră într-o dispută cu cei care le-au tratat neadecvat sau le-au ignorat. Echidistanța și efortul suprem de a înțelege adversarul de idei (nu însă și de a-i menaja erorile!) – iată principiile care caracterizează lucrarea lui Mircea Martin.

* * *

În prima parte a cărții sale, autorul își definește obiectul cercetării și multitudinea de aspecte sub care compare acesta: „Avem de a face cu un «complex» atunci când în cuprinsul sau în urma judecății defavorabile apar exagerări, respectiv diminuări ale proporțiilor reale, restricții ori generalizări abuzive, încercări com-

pensatoare în alte planuri sau, pur și simplu, răsturnarea planurilor ca atare și, mai ales, a criteriilor. «Complexul» se recunoaște însă nu numai prin deformările produse, ci și printr-o anume repetabilitate obsesională.

Există «complexe» care se declară și există «complexe» care se trădează. Există manifestări directe și manifestări indirecte, ocolite, paradoxale. Descoperind o lacună sau alta, unii autori o agravează, alții încearcă să o acopere ori s-o reducă prin diferite artificii, alții, în sfârșit, acționează asupra termenului de comparație minimalizându-l pe acesta. Luciditatea inițială (care trebuie să existe într-o formă oarecare) sfârșește în mistificare și/ sau automistificare.

Chiar în cazurile în care inferioritatea nu e recunoscută, «complexul» poate fi identificat în inițiative compensatoare pozitive sau negative".

Urmează, cum e și normal, o catagrafiere a complexelor, începând cu cel mai vechi, semnalat la începutul secolului al XIX-lea, și, evident, cel mai cunoscut – *complexul Dinicu Golescu* (deși Mircea Martin consideră că „simptome ale acestui complex pot fi depistate chiar înainte de Dinicu Golescu"). E poate cel mai persistent, deoarece face ravagii și azi, prin faptul că băștinașii se situează într-o poziție de inferioritate față de Europa în diverse planuri – social, economic, cultural, artistic etc., etc. Ne-am confecționat se pare și o zicală în acest sens, un lamento de serviciu: „Ca la noi la nimenea".

Unele dintre aceste complexe au „contracomplexe", ca să propunem un termen pentru complexele iscate la polul opus. Cel enunțat de Dinicu Golescu, al *inferiorității,* spre exemplu, e contrabalansat de unul al *superiorității,* lansat de viitorul episcop de Argeș, Grigore Râmniceanu, care recunoștea cu jumătate de gură unele întârzieri ale românilor față de evoluția general-europeană, dar care proclama hotărât o întâietate a lor în materie de credință. În aceeași acoladă îi putem lua și pe pașoptiști, în speță pe Mihail Kogălniceanu, cu studii la Lunnéville (Franța) și Berlin, care nu

recunoștea „corigențele" noastre în fața celor din Vest și condamna „scârnavul obicei ce am luat de o bucată de vreme de a ne extazia în fața orișicărui vânturatic străin".

Tendința de sincronizare promovată de E. Lovinescu integra în circuit *complexul întârzierii* și, implicit, cel al *discontinuității* (lipsa unei legături cu tradiția). Bântuia (și mai bântuie, vom vedea în continuare!) un etern *complex al începutului.* Au mai fost reperate *complexul originii umile, complexul lipsei de audiență, complexul izolării provinciale,* cu cele trei „încrengături" de la tulpina-mamă – izolarea geografică, izolarea datorată întârzierii, izolarea de ordin lingvistic. Mircea Martin descoperă și un *complex în fața criticii* pe care îl captează într-o formulă extraordinar de plastică – *„mutismul contemplației mistice"*. E o încremenire hipnotică în fața eminenței marilor clasici, Eminescu în primul rând, și presupune o atitudine idolatră când vine vorba de opera acestora, orice formulări critice la adresa lor fiind echivalate cu un impertinent act de lezmajestate. Campionii (și mucenicii întru idee!!) ai acestui complex se recrutează mai ales din rândurile tradiționalist-autohtoniste, precizează autorul. Reacția agresiv-fanatică a tradiționaliștilor s-a declanșat mai ales în momentele când Eminescu era abordat ca scriitor și nu ca mit aureolat de eternitate.

Un alt complex, de o coloratură aparte, este cel calificat drept *absența capilor de serie* (o formă a *complexului întârzierii*): „Un autor obsedat de faptul că românii nu izbutesc să abordeze primii un anumit domeniu, să formuleze o problemă nouă ori să adopte o atitudine singulară este Mircea Eliade. După el, această deficiență reprezintă o adevărată «dramă» pentru știința și cultura românească: «...facem filologie romanică după ce s-a *început* în alte țări; facem folclor după ce l-au *descoperit* alții; facem întotdeauna după alte neamuri".

Periodic, sub o formă *hard* sau *soft,* aceste complexe se reactivează, recidivând nu numai sub un impuls al umilinței, ci erupând, uneori, și ca o revoltă în fața unei stări de fapt. Nu e

neapărat să fii tradiționalist sau pașoptist ca să ai reacția lui Kogălniceanu. În *Zen. Jurnal, 2004-2010* Mircea Cărtărescu răbufnește la un moment dat nu mai puțin vehement decât fondatorul *Daciei literare*: „Scriam mai demult despre exigența absurdă, nebunească, pe care-o avem când judecăm cărțile sau filmele românești, pe care le comparăm doar cu capodoperele absolute și începem să-l urâm fizic, umoral, pe autorul lor dacă ele sunt doar bune, de parcă ne-ar fi-nșelat, ne-ar fi prejudiciat, ne-ar fi făcut de râsul lumii. *În schimb, lăudăm toate tâmpeniile dacă vin din afară. Și chiar dacă nu sunt tâmpenii, elogiile noastre le schimbă-n așa ceva* [sublinierile mele – e.l.]. Ieri veneam cu mașina din oraș, pe timp de noapte și, cum eram singur, am dat drumul la radio. [...] Nu mi-a venit să-mi cred urechilor. Șofam prin pădure și râdeam de unul singur. Era vorba despre un scriitor portughez. În câteva minute de monolog pios, cădelnițat, pe un ton de popă de țară, am aflat despre insul respectiv nu că a fost un autor bun, nici foarte bun, ci cel mai bun dintre cei buni. «Dintre marii scriitori ai lumii foarte puțini au atins înălțimea sa spirituală și perfecțiunea sa stilistică.» Hagiografia se-ntindea, dădea pe dinafară ca laptele uitat pe foc. [...] Jurnalul său e o operă «inestimabilă». Poemele lui sunt de o măreție etc. etc. Nici Stalin, nici Mao nu cred c-au fost celebrați cu o mai mare pioșenie. Urmau apoi, în emisiune, câteva poezii ilustrative din opera marelui lusitan, dovadă că și culturile mici din Europa, nu doar cele mari și arogante *(Europa banului)* își fac vocea auzită. Poeziile erau platitudinea însăși, plate ca scândura unei dușumele. Nu neg că o fi fost vorba de un autor mare și important, vreau doar să spun că l-au împachetat în cea mai bombastică, mai pompieristică retorică de «emisiune culturală», un adevărat montaj literar-muzical, până ce totul a devenit un vomitiv".

Nu sunt sigur că am bifat mai sus toate complexele, dar toate, inclusiv *cel al superiorității,* se impun obsesiv și creează dependență.

* * *

În realitate, cartea lui Mircea Martin ar fi putut să se numească: *G. Călinescu și complexele sale în spațiul literaturii române.* Fiindcă ceilalți doi exegeți – Nicolae Iorga și E. Lovinescu –, pe care îi atrage autorul în exercițiul demonstrativ, sunt implicați în actul critic mai ales în calitate de repere. Unul jalonând trecutul și altul prefigurând nu atât prezentul, cât mai ales viitorul. G. Călinescu îl completează cu înțelegere și îl depășește cu grație pe primul, dar nu îl receptează corect pe al doilea, deoarece se află pe o altă lungime de undă decât acesta. E ca și cum „divinul critic" s-ar situa în spațiul unei discontinuități exegetice în care e contaminat de cele mai multe complexe.

În linii generale, Călinescu e interpretat în perimetrul conceptual al *Istoriei...* sale. Este foarte interesantă figura geometrică pe care o propune Mircea Martin pentru a ilustra perspectiva călinesciană asupra literaturii vechi. Aceasta derivă din ideea lui Călinescu despre o abordare invers-cronologică – „din prezent spre origini" –, pe care marele critic o consideră mult mai eficace decât cea normală – „de la origini spre prezent". „[O]ricâte verdicte ne-ar da cel care cunoaște structura marmurilor și rezistența lor, numai artistul știe să scoată cu imaginația din el formele culcate în bloc. Cultura veche este un astfel de bloc în care stau încă nenăscuți Eminescu și Creangă, Caragiale și Sadoveanu. A descifra prezența lor virtuală în acea materie simplă, privind din prezent spre origini, aceasta e marea misiune a unui adevărat istoric literar", reflecta Călinescu. De aici și concluzia lui Mircea Martin: „Călinescu scrie o istorie literară totală, adică «de la origini până în prezent», dar o scrie «din prezent spre origini», mai exact, din perioada «mijlocie a clasicilor» spre origini. Faptul că și-a conceput cariera majoră cu studiul vieții și operei eminesciene, urmat de monografia închinată lui Creangă, reprezintă o probă convingătoare în acest sens. Autorul își concepe istoria literară din momentul constituirii unei tradiții autohtone majore. Logica sintezei sale e confirmată

de ordinea cronologică a lucrărilor sale, ea însăși contrazicând însă evoluția cronologică a obiectului său". De aceea modelul vizual pe care îl alege Mircea Martin pentru *Istoria...* lui Călinescu este un trunchi de con: „[C]uprinderea *Istoriei* lui Călinescu de la epoca veche la cea modernă și contemporană poate fi reprezentată printr-un trunchi de con cu baza în sus, spre deosebire de construcția istorico-literară a lui Iorga, a cărei «bază» o constituie literatura religioasă și istorică din perioada inițială".

E vorba de secolele XVII-XVIII, deoarece disputele Iorga-Lovinescu, pe de o parte, și Călinescu-Lovinescu, pe de alta, aici își află mărul discordiei – în spațiul literaturii vechi. *Grosso modo,* ideile lui Iorga se reduc la următoarele: istoricul idealizează literatura veche și crede într-o evoluție organică a procesului literar de secole, noul crescând din trecut printr-o avansare firească. Mai mult, istoricul impune modernității modelul vechi, tot ce nu cadrează cu acesta fiind afurisit și bagatelizat (după placheta a doua, expresionistul Blaga era pur și simplu sfâșiat de Iorga). În formula sa, tradiția e deci predominantă, ea dând tonul. Exegetul ignoră esteticul în favoarea tematicii, cei mai buni scriitori în concepția istoricului fiind marii patrioți, la fel cum pentru Gherea erau cei angajați social. Mai mult, Iorga găsește literaturii noastre vechi un șir de întâietăți chiar față de alte literaturi, istoricul fiind ceea ce se numește azi un protocronist: „Dar tot Iorga știe să găsească în istoria literaturii române și urmele unei dezvoltări independente, anticipări ale unei direcții autohtoniste pe care nu va osteni niciodată s-o pună în lumină. Remarcând «puternica inspirație populară și națională» a literaturii noastre în secolul al XVIII-lea, el conchide următoarele: «În felul acesta iarăși suntem puțin mai departe decât acel Apus, căruia în tot ce scrie veacul al XVIII-lea preocuparea națională îi lipsește aproape cu desăvârșire.» Trecând peste eroarea conținută în această apreciere – preromantismul și romantismul cu revelația folclorului și a trecutului național populează din plin ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea în Germania și

în Anglia –, notăm încercarea lui Iorga de a descoperi în spațiul literar românesc valori precursoare, cazuri de «protocronism», cum le-ar numi, astăzi, unii. Este modul său de a ieși dintr-un complex de inferioritate resimțit în numele unei întregi literaturi". În plus, Iorga mizează pe cultural, nu pe estetic.

Lovinescu, adoptând „preeminența criteriului estetic", pur și simplu nu găsește valori în literatura veche, tradiția ca atare fiind aproape nulă pentru criteriile sale, iar supunerea modernității trecutului i se pare aberantă. În *Priviri finale asupra mișcării „Sămănătorului"*, criticul constată încă o dată că „mișcarea... a avut mai mult un caracter cultural decât literar", iar critica sămănătoristă „a confundat din nou etnicul și esteticul, pe care Maiorescu reușise să le disocieze".

Călinescu ocupă în acest diferend o „poziție mediană": „Cum are loc valorificarea tradiției naționale în practica de istoric literar a lui G. Călinescu? Prima observație care ni se impune vizează atitudinea sa generală față de operele trecutului. Această atitudine este una de adeziune și participare. [...] Participarea lui Călinescu e mai ales una indirectă, în ordinea interpretării estetice. El caută să dea ori să redea o viață artistică unor piese anume alese din repertoriul tradițional. Am putea numi atitudinea sa cu un termen lovinescian – «receptivitate complice». [...] Pășind în trecut, Călinescu nu încearcă sentimentul de alienare estetică mărturisit de Lovinescu. El crede în posibilitatea restabilirii contactului cu epocile revolute, a recuperării «inefabilului» închis în textele vechi. Nu avem din parte-i declarații exprese în acest sens, dar intenția restauratoare este vădită. Fiind concepută în plan estetic, restaurarea sfârșește, de fapt, în modernizare. O primă formă a modernizării o constituie ceea ce am numit într-un capitol anterior «estetizarea» culturalului".

Cu alte cuvinte, dacă Iorga ignoră esteticul, conceptele sale adunându-se sub stindardul culturalului, iar Lovinescu în genere nu vede pretexte estetice într-un început nehotărât și departe de

ideea de literatură adevărată, atunci Călinescu „descoperă" aceste valori din perspectiva sa inversă: în scrierea lui Neculce remarcă momente care se vor afirma pe deplin în opera lui Creangă. De la Bolintineanu, constată el, „va învăța Eminescu să analizeze subconștientul". Cu aceeași dexteritate, forțând ușor nota, criticul găsește precursori pentru Caragiale, Eminescu, Arghezi ș.a. Adică, descoperă în deșertul pe care Lovinescu îl considera de o ariditate anulatoare, germenii unor valori care se vor afirma în timp. Maestrul *Sburătorului* numea aceste exerciții, cum am mai subliniat, „receptivitate complice", iar Mircea Martin definește respectivele eforturi ale „divinului" drept „analogii anticipative".

Logica interpretativă a autorului studiului este destul de convingătoare pentru a ne permite să includem în formula propusă și alte nume de scriitori, care se pretează perfect modelului respectiv.

Pentru basarabeanul nostru Constantin Stamati, spre exemplu, scriitor mai mult decât modest, Călinescu, urmând conceptul „analogiilor anticipative", trasează neașteptate deschideri: „Numai Eminescu a mai pus atâta invenție verbală în viziunile lui", scrie autorul *Istoriei...* despre balada *Dragoș* a cavalerului de la Ocnița. Uneori, aceste analogii se desfășoară în trepte, dublându-și sau triplându-și efectele. Dacă, spre exemplu, Eminescu învăța „să analizeze subconștientul" de la Bolintineanu, atunci Stamati, conchide Călinescu, este „mai mare în privința limbii ca Bolintineanu, în câteva privințe comparabil doar cu Eminescu". Urmând aceeași logică, putem afirma că analogiile lui Călinescu sunt nu numai *anticipative,* dar și cu direcționări spre fenomene literare ulterioare unui anume moment „H" din istoria literaturii (cum s-ar fi potrivit aici termenul *postcipativ,* pe care încerca să-l impună presa românească în secolul al XIX-lea!). Căci Călinescu folosea aceeași strategie nu numai când viza un predecesor, ci o aplica fără deosebite rezerve estetice și în cazul unui succesor eminescian. E vorba iarăși de un basarabean, de Alexei Mateevici, poet de altfel mediocru, pe care criticul îl „înzestrează" cu nemaivăzute calități: „Numai Eminescu

a mai știut să scoată atâta mireasmă din ritmurile populare". Și în acest caz Lovinescu vine cu bemolări severe, fără a se arăta impresionat de mitul Mateevici, care tocmai se instala în peisajul cultural. În *Istoria literaturii române contemporane* (București, 1937) criticul de la *Sburătorul* deduce extrem de rezervat că basarabeanul are doar „o poezie citabilă, *Limba noastră*". După cum remarcați, poezia e doar *citabilă,* ceea ce nu înseamnă în niciun caz *bună*! În genere, basarabenii sunt tratați de Lovinescu sub marca tradiționalist-sămănătoristă patentată de Iorga (vezi capitolul 4 din *Istoria...*: *Poezia sămănătoristă în Basarabia*). *Ergo,* de scrierile localnicilor, concluzionează sobru Lovinescu, „nu ne putem apropia decât cu interes cultural și cu amorțirea scrupulelor estetice".

Nu avem nicio iluzie asupra calității artistice a scrierilor din Basarabia. Se pare însă că proverbiala „receptivitate" călinesciană îi îmbrățișează nu numai pe transpruteni, dar acordă cecuri în alb și altora. Un foarte interesant punct de vedere asupra acestui diferend (Lovinescu-Călinescu) exprima recent Mihai Zamfir: „Apărută la câțiva ani distanță, *Istoria...* lui G. Călinescu din 1941, dincolo de materializarea proiectului conceput de o minte genială și înfierbântată, a avut un sens polemic precis, în speță antilovinescian. Dacă viziunea estetică a celor doi era asemănătoare, autorul *Vieții lui Eminescu* și-a propus să îi înfățișeze într-o lumină nouă pe scriitorii contemporani analizați de Lovinescu și să întreprindă substanțiale corijări. A plecat instinctiv de la fostul său maestru, de la Lovinescu, pentru a-l contrazice și pentru a trece dincolo de el" (Mihai Zamfir, *Inevitabila subiectivitate,* în *România literară,* nr. 43-44 din 6 octombrie 2017).

* * *

G. Călinescu și „complexele" literaturii române înregistrează calm și comentează fără răutate criticistă pripirile și alunecările „divinului". Ceea ce nu-l împiedică însă pe Mircea Martin să fie riguros și tranșant. În cele ce urmează, vom prezenta câteva exem-

ple în care discernământul critic al lui Mircea Martin e fără cusur. Călinescu este deseori omul paradoxului, căruia îi plac mult răsturnările spectaculoase de situație. Sunt focuri de artificii care lasă mut cititorul și-l fac să se piardă în presupuneri. Ei bine, tocmai aceste exagerări sunt atent monitorizate de autorul nostru. Scriind, spre exemplu, despre vârsta și specificul etnic al poeziei lui Goga, „Călinescu închipuie pentru noi o *vechime aztecă,* ne vede suferind de un *Weltschmerz* incurabil", deduce Mircea Martin esența derapajului. După care definește și amendează concluziv erezia: „Înțelegem că această sleire, această astenie senilă, această voluptate morbidă sunt considerate probe definitive de vechime, superlative ale vechimii, dar forța de persuasiune nu-i mai ajunge autorului pentru a ne scoate dintr-o rezervă la care bunul-simț istoric ne obligă. Oricât ne-ar surâde ideea unei vârste aztece, nu putem să nu vedem în ea o exagerare".

Deducția lui Călinescu despre rolul folclorului în literatura cultă e, s-ar părea, fără nicio fisură: „Importanța capitală a folclorului nostru, pe lângă incontestabila lui valoare în măsura în care e rodit de culegătorul artist, stă în aceea că literatura modernă, spre a nu pluti în vânt, s-a sprijinit pe el în lipsa unei lungi tradiții culte, mai ales fiind foarte mulți scriitori de origine rurală". Atât doar că pe lângă miturile esențiale (*Miorița, Meșterul Manole, Sburătorul*), Călinescu introduce în jocul interpretativ și legenda *Traian și Dochia.* Mircea Martin penalizează imediat excesul: „Cât despre *Traian și Dochia,* acesta e fără îndoială un mit apocrif, o pură invenție literară, în ciuda ambiției lui Călinescu de a-i acredita consistența. Inexistent în folclor, altfel decât prin reminiscențe onomastice, el nu se dovedește productiv nici în literatură. Inventat de Asachi, e redescoperit de autorul nostru spre întărirea arsenalului tradițional și rotunjirea propriei construcții critice. De altfel, însăși construirea de către Călinescu a acestor noi structuri – miturile – nu are alt rost decât de a ordona și sintetiza un fond tradițional specific, de a atrage atenția

asupra acestei specificități constituite și de a o pune mai mult în valoare". Argument incontestabil! În legătură cu aspectele legate de folclor, Mircea Martin remarcă și o eroare de concepție a lui Călinescu la construirea *Istoriei...*: „Ne-am fi așteptat din partea lui G. Călinescu, dată fiind concepția sa despre vârsta și specificul contribuției culturale a românilor, la o atenție mai mare acordată *folclorului,* adică tocmai elementul fundamental în definirea unei civilizații sau culturi de factură rurală. Ar fi fost interesant de urmărit, din această perspectivă, modul în care literatura propriu-zisă își găsește în tradiția orală un punct de sprijin, dacă nu chiar unul de plecare. Căci dacă există o tradiție veche și sigură a literaturii autohtone, aceasta nu poate fi căutată decât în folclor.

Autorul însuși afirmă în primul capitol al *Istoriei* «mici» din care am mai citat: «Poporul român a avut ca mijloc de perfecțiune sufletească limba superioară, riturile, tradițiile orale, cărțile bisericești. Când întâile cronici se iviră, ele atestau o expresie rafinată, efect al unei înaintări culturale neîntrerupte». Dar nici *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* și nici *Compendiul* nu încep cu o incursiune în repertoriul nostru folcloric. Câteva sumare considerații despre doine, hore și cântece bătrânești sunt făcute în încheierea capitolului închinat «epocii vechi» în *Istoria* «mare»".

Toate aceste derobări de la realitatea concret-literară și exagerări asumate în numele unei recuperări a tradiției, constată rezumativ Mircea Martin, sunt generate de nesațul lui Călinescu de a „converti valorile", sau, și mai rău, chiar de a le inventa atunci când acestea sunt insuficiente pentru a proba maturitatea unei literaturi în fazele ei inițiale. Călinescu scormonește scrierile vechi, smulgând din țesătura întregului fragmente valabile estetic. Acest zel recuperativ, neavând acoperire în aurul operei și nici sprijin în adevăratele intenții ale autorilor, are uneori finalități hilare, ca în cazul lungimii unui poem de Iancu Văcărescu. Nu știu dacă cineva a remarcat până la Mircea Martin cum se zbate autorul *Istoriei...* să justifice

plicticoasele lungimi ale unui vechi poem: „Și în faze mai târzii, totuși încă incipiente, esteticește vorbind, criticul caută mereu probe de conștiință artistică, fiind înclinat să aprecieze ori să scuze anumite efecte literare particulare prin intenții exprese atribuite autorilor. Despre Iancu Văcărescu, de pildă, ni se spune că, în *Ceasornicul îndreptat,* «cultivă intenționat monotonia»".

Monotonia pare un *fatum* al literelor românești, mai ales în poezie, mult și după Văcărescu! Merita ea oare justificarea lui Călinescu?

Am selectat aici doar câteva dintre momentele *Istoriei...* care atrag atenția critică a lui Mircea Martin. Concluziile sale sunt greu de parat, chiar dacă sunt formulate cu tact și înțelegere. Autorul nostru nu demolează, ci atrage atenția cititorului asupra incongruențelor de care nu sunt ferite nici operele fundamentale.

* * *

Deși e fixată pe unele aspecte, s-ar părea marginale – fobiile unora, superbiile altora, dacă luăm în calcul nu numai complexele, dar și contracomplexele... – studiul lui Mircea Martin are o miză foarte serioasă în exegetica românească. Fiindcă respectivele complexe pun sub o lupă măritoare angoasele literaturii române, care, la rândul lor, implică mari probleme de interpretare și construcție literară. Unele dintre acestea, devenite puncte de vedere doctrinare sub condeiele unor Iorga, Călinescu sau Lovinescu le-am examinat mai sus, altele sunt de descoperit în volumul lui Mircea Martin.

Un alt moment care ține pe linia întâi studiul criticului este faptul că aceste complexe se autoresetează în permanență, ceea ce face ca tema atacată de critic să rămână într-o continuă actualitate. Evoluând în fobii culturale sau literare, complexele migrează din epocă în epocă și, se pare, nu vor dispărea niciodată (e și concluzia lui Nicolae Manolescu). Exemplele sunt multiple, ne vom opri însă la unul dintre ele. În studiul său, Mircea Martin pomenește despre abordări superficiale fără ideea clară a unei continuități („înjghe-

barea grăbită și fragilă, improvizația, zidul părăsit și neisprăvit"), fenomen definit mai apoi drept complexul „zidului părăsit și neisprăvit". Unul dintre primii, precizează autorul volumului, „pașaportiza" acest complex Tudor Vianu: exegetul, printre alții, „vorbește de «lipsa de durabilitate și de monumentalitate» a lucrărilor publice de la noi și chiar a monumentelor de artă înseși".

Nicolae Manolescu în *Contradicția lui Maiorescu* (1970) numea acest complex *al începutului absolut* (zis și al *„începutului continuu"*).

În anii '70-'80 ai secolului trecut, despre același complex scria frecvent Eugen Simion. Citez dintr-un articol din *România literară* (din păcate, nu cunosc data și anul apariției revistei, în orice caz până la 1989, când viitorul președinte al Academiei Române era vecin de pagină cu Nicolae Manolescu), articol intitulat *O generație profetică*: „Proiectele sunt abandonate și reluate ca lucrările la o catedrală gotică. S-a discutat, cu un deceniu în urmă, despre vocația inaugurală a intelectualului român, de sentimentul **adamic** pe care îl au, îndeosebi, artiștii nord-dunăreni. Ideea o exprimă și G. Călinescu (în *Bietul Ioanide*) și, înaintea lui, o avansează eseistul spaniol Ortega y Gasset cu privire la spiritul culturii mediteraneene, dominat de fatalitatea de a lua lucrurile de la capăt. Fiecare generație acționează ca și cum s-ar afla în prima dimineață a universului. Zidurile catedralei se dărâmă peste noapte și, a doua zi, alți meșteri, alte calfe amestecă nisipul cu varul și pun cărămizile".

Ironia sorții face ca unul dintre cele mai importante mituri ale noastre, cunoscut drept mitul creației, să genereze reacția alergică ce contravine ideii de creație, reacție numită complexul „zidului părăsit și neisprăvit". Complexul vizează lipsa unei finalități, neobligativitatea, incoerența ideii, abandonul, ieșirea iresponsabilă de pe pistă, părăsirea lașă a unei idei înainte de desăvârșirea ei. Eugen Simion aborda fenomenul și sub o altă marcă terminologică – *adamism*: „Fie ca «adamismul» românesc (boala spiritului nostru

– aceea de a începe și a nu termina) să nu treacă Prutul", scrie el într-o adresare particulară. Și adaugă: „Nici «resemnarea», altă maladie a nației noastre, după Cioran".

În 1994, generația pe atunci foarte tânărului Al. Cistelecan se confrunta iarăși cu seculara neliniște a celor sortiți să reia totul de la zero: „Cultura română pare a trăi sub o sancțiune dramatică. Poate că și altele au acest sentiment [Ortega y Gasset demonstra aceasta, vezi mai sus; nota mea, e.l.] dar numai noi am transformat «zidul părăsit și neisprăvit» dintr-o fatalitate într-o vocație. În loc să ne alarmeze, «teoria eternului început» a devenit pentru noi un mănos prilej de sagacități euforice sau de elegii ale neputinței. Conștiența ei n-a devenit conștiența unei boli. Cu avânt și cu vervă noi luăm, mereu și mereu, totul de la capăt. Știm foarte bine să începem, dar nu știm deloc să continuăm. Dincolo de triumfalismul conjunctural, un vector al ratării sau doar al zădărnicirii se manifestă cu o vehemență și o implacabilitate genetice în cultura noastră. În cultura ca organism de continuitate, că instituție articulată peste veacuri și peste generații. Faptul că multe individualități au deviat de la acest traseu predestinat nu face mai puțin evident – și nici mai puțin atroce – celălalt fapt: că aproape nicio generație n-a reușit să-și ducă mandatul până la capăt. Pe toate, mai devreme sau mai târziu, mai violent sau mai tandru, le-a așteptat, ineluctabil, eșecul. Decapitarea lui Miron Costin și exilul lui Dosoftei par fapte nu numai premonitorii, dar și paradigmatice. Destinul întemeietorilor a devenit destinul culturii înseși. «Neașezarea vremurilor» s-a transformat într-o neașezare a culturii. O istorie fragmentată a produs o cultură fragmentară, de bucăți neasamblate" (Al. Cistelecan, *Zidul părăsit,* în *Paralela 45. Revistă de cultură,* anul I, nr. 1, octombrie 1994, p. 7). Complexul are deci repercusiuni adânci și de durată în istoria literaturii. Paradoxal: „lipsa de durabilitate", pe care o acuza Tudor Vianu, se remarcă printr-un exces de durabilitate a complexului însuși!

* * *

În literatura din Basarabia, s-ar regăsi probabil întregul pachet al complexelor reperate și definite de Mircea Martin, chiar dacă această miniliteratură e mult mai modestă ca valoare decât cea de peste Prut. (Nicolae Manolescu o crede pur și simplu „defazată", adică rămasă cu un picior în sămănătorism, așa că vechea concluzie a lui Lovinescu rămâne valabilă și azi.) Pachetul „regățean" ar putea fi însă completat cu un complex strict basarabean, pe care l-am putea denumi *timiditatea în fața marii literaturi din Țară*. Cum un complex nu e deplin, dacă nu are și un contracomplex, acest nivel bucureștean, prin definiție superior, nu a deranjat deloc pe unii care s-au crezut mai relevanți decât „regățenii" înșiși. În speță, astfel raționa Nicolai Costenco, redactor-șef la revista interbelică *Viața Basarabiei,* un autohtonist și un adept îndârjit al regionalismului cultural. În 1937, tânărul poet, abia trecut de douăzeci de ani, avea absoluta convingere că poezia „actuală basarabeană a ajuns la un stadiu de dezvoltare neatins de nimeni încă în trecut" (*Literatura basarabeană de azi,* în *Viața Basarabiei,* nr. 5-6, 1937). În altă parte e și mai tranșant: „Basarabia în privința aceasta e fericită! Cultura celor ce cunosc limba rusească e covârșitor de superioară în liniștea ei augustă, alături de cultura vechiului regat, cu reprezentanții ei guralivi și obraznici. O metaforă potrivită ar fi: basarabeanul e ca o privighetoare într-o cușcă de vrăbii [...].

De ce se vrea ca privighetoarea să facă cor cu vrăbiile? De ce se vrea ca basarabenii să intre-n hora, fie chiar a fraților? Ca gen, da, suntem frați. Însă o altă specie. În Basarabia cultura trebuie să se dezvolte pe două fronturi. Nu va învinge niciuna. Culturile nu sunt egoiste, nici despotice [...].

Din îmbinarea acestor două culturi, cea slavă și... cea latină, Basarabia de mâine va fi, spiritualicește, un lanț de munți, vârfurile căruia vor licări scăldate în splendoare peste vremuri, peste hotare".

(Evident că utopicele profeții ale lui N. Costenco nu s-au împlinit niciodată, „prorocul" însuși fiind arestat de NKVD în 1941. După ce a suferit ororile uneia dintre cele mai sinistre închisori siberiene, a fost trimis în exil undeva după Cercul Polar, unde a petrecut cincisprezece ani în gheţurile arctice.)

Autohtoniștii nu au dispărut însă ca specie literară și umană, aria moldovenismului fiind astăzi reluată mai frecvent decât oricând. Unora le-a adus și importante dividende politice.

Cum complexele și contracomplexele evoluează într-o paritate de invidiat, cartea lui Mircea Martin e de o deosebită actualitate anume pentru spațiul basarabean. Demersul ei va ridica tonusul celor suferinzi de complexul inferiorității și va tempera încrâncenarea autohtoniștilor.

* * *

I se poate reproșa ceva cărții lui Mircea Martin? Sigur că da, ca și oricărei alte cărți. De exemplu, în râvna sa demonstrativă, autorul revine, cu aceleași argumentări, pe parcursul mai multor pagini. Senzația reluării nu dispare, chiar dacă abordarea se face din alt unghi de vedere. Asta nu știrbește însă valoarea volumului, *G. Călinescu și „complexele" literaturii române* rămâne o cercetare unică în felul ei, deoarece nimeni în exegetica românească nu s-a aplecat cu atâta minuție și efort critic exemplar asupra unor probleme considerate – greșit! – marginale. Pentru a le elucida, autorul studiului a practicat, așa cum recunoaște el însuși, cu ușoară ironie, o *„hermeneutică* a «complexelor»". Valoarea analitică a lucrării e susținută și de înalta autoritate de care se bucură criticul Mircea Martin atât la București, cât și la Chișinău.

Eugen Lungu
11 decembrie 2017

CUPRINS

Prefață la ediția a III-a, basarabeană 7
Argument la a doua ediție 13
Argument 19

Sensul tradiției 25

PROLOG
„Complexele" literaturii române și G. Călinescu 27

CAPITOLUL I
Ipoteza vechimii 76

CAPITOLUL AL II-LEA
O „apărare și ilustrare" a limbii române 93

CAPITOLUL AL III-LEA
Ruralismul 110

CAPITOLUL AL IV-LEA
Folclor, mituri, literatură 163

CAPITOLUL AL V-LEA
Cultural și estetic 177

CAPITOLUL AL VI-LEA
Organicism și estetism 192

CAPITOLUL AL VII-LEA
Cucerirea tradiției – de la descoperire la invenție 241

ÎNCHEIERE PARȚIALĂ:
Sensul tradiției 271

Un hermeneut al complexelor
Postfață de Eugen Lungu 284

BCU CLUJ / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Imprimat la Combinatul Poligrafic
Chişinău, str. Petru Movilă nr. 35
Com. nr. 80792

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

„Informația amplă și deopotrivă specializată, discernământul, capacitatea de sinteză, savoarea speculativă, cadența calmă și suplă, stilul clar, nuanțat, rigoarea demonstrativă, amprenta analitică personală confirmă, în acest volum, calitățile unuia dintre cei mai înzestrați critici tineri contemporani."

NORMAN MANEA, 1981

„Niciun fir de praf nu s-a așezat peste rândurile acestei superbe cărți care este *G. Călinescu și complexele literaturii române,* cu toate că două decenii despart întâia ediție și cea de acum. (...) Cartea lui Mircea Martin se așază firesc în seria fundamentală ilustrată de *Spiritul critic în cultura românească* de G. Ibrăileanu și *Istoria civilizației române moderne* de E. Lovinescu."

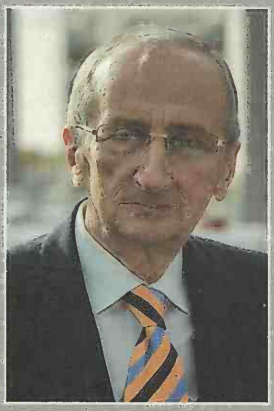
MIRCEA IORGULESCU, 2003

„...o carte de extrem impact – una dintre cele mai fertile, incitante și articulate cărți postbelice – o *carte-memento* care premerge, prin inventarierea și analiza «complexelor» culturale românești, toate lucrările de deconstrucție și demitologizare de după '90."

AL. CISTELECAN, 2018

BCU IASI/CENTRUL DE CERCETARE

96 175 lei



Mircea Martin este profesor emerit al Universității din București, unde a condus Catedra de Teoria Literaturii (1990-2010) și Centrul interdisciplinar de studii culturale europene și românești „Tudor Vianu". A fost director al editurilor Univers (1990-2000), Paralela 45 (2002-2004), Art (2006-2010) și al revistei *Cuvântul* (2004-2006). Director, din 1990, al revistei *Euresis* (studii culturale în engleză și franceză).

Din 2014 este membru corespondent al Academiei Române.

Volume publicate:

Generație și creație, EPL, 1969, reed. Timpul, 2000;

Critică și profunzime, Univers, 1974, reed. sub titlul *Geometrie și finețe,* Ed. ICR, 2004 și Tracus Arte, 2017;

Identificări, Cartea Românească, 1977, reed. Tracus Arte, 2013;

Dicțiunea ideilor, Cartea Românească, 1981, reed. ALL, 2010;

Introducere în opera lui B. Fundoianu, Minerva, 1984;

Singura critică, Cartea Românească, 1986, reed. Cartea Românească, 2006;

Radicalitate și nuanță, Ed. Tracus Arte, 2015.

ISBN 978-9975-0-0199-1

BCU IAȘI